BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 4 - APRILE 1958

Sommario

Concorso permanente « Prima prova » . . . . Pag. I

Lettere . . . . » II

Il mese: *I premi « Oscar » 1958* . . . . » III

Problemi e opinioni: *Sulla « crisi » dell'esercizio cinematografico - Argomenti generali,* di G. T. . . . . » IV

Vita del C.S.C. - *Un dibattito su* Amore e chiacchiere. Notizie . . » VI

SAGGI E INTERVISTE

Egidio Guidubaldi S. J.: *Per un'autonomia del fenomeno artistico* . » 1

Fernaldo Di Giammatteo: *Gli scrupoli di Zinnemann, individualista e galantuomo* . . . . » 15
Filmografia di Fred Zinnemann, a cura di Ernesto G. Laura

Francesco Bolzoni: *Emilio Cecchi, un letterato al cinema* . . . » 27
Bibliografia, a cura di F. Bolzoni e Irio Fanciulli
Filmografia, a cura di Roberto Chiti

NOTE

Valentino Brosio: *Di Proust e del cinematografo* . . . . » 46

Angelo D'Alessandro: *Il primo Convegno scrittori-televisione a Milano* » 49

I FILM

Orizzonti di gloria (*Paths of Glory*) - « Foyer » critico . . . . » 51
Un'opera molto seria, di Michelangelo Antonioni
Testimonianza impressionante, di Giulio Cattaneo
Una lezione di stile, di Lino Del Fra
Un film « all'antica », di Fausto Montesanti
Fredda somma di crudeltà, di Giorgio Prosperi

Altri film . . . . » 65

La grande strada azzura, di Ernesto G. Laura

Le spie (*Les espions*), di E. G. Laura

Duello nell'Atlantico (*The Enemy Below*), di Morando Morandini

Film usciti a Roma dal 1. al 28 febbraio 1958, a cura di Roberto Chiti e Alberto Caldana . . . . » 70

La decima puntata di

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO
autobiografia di
ADOLPH ZUKOR
in collaborazione con Dale Kramer . . . . » 74

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 4 APRILE 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Concorso permanente "Prima prova"

« Bianco e Nero » bandisce il Concorso permanente « Prima prova », che tende a scoprire giovani autori particolarmente sensibili al cinema, badando più alle loro possibilità creative che alla realizzabilità delle loro proposte.

Il Concorso, attraverso la valutazione dei contributi di ogni genere e delle idee, che perverranno, individuerà e segnalerà quei giovani autori, che, successivamente, potrebbero avvalersi delle iniziative del Centro Sperimentale di cinematografia per acquistare consapevolezza delle esigenze proprie del cinema: da quelle del linguaggio e della tecnica a quelle della industria cinematografica.

Il contributo dei giovani autori può risultare di vitale interesse per il cinema italiano, a patto però che si approfondisca nella direzione suindicata. Altrimenti il rapporto tra scrittori e cinema rimarrà, ancora per lungo tempo, salvi i rari incontri d'eccezione, un rapporto occasionale e meccanico.

Norme del concorso

Art. 1

« Bianco e Nero » indice ogni anno, per i giovani che non hanno superato i venticinque anni di età, Concorsi trimestrali « Prima prova » a carattere permanente per un racconto su idee, spunti e fatti d'ogni genere (anche relativi ai ragazzi), idonei a costituire il nodo narrativo di un soggetto cinematografico.

Art. 2

I quattro concorsi trimestrali hanno scadenza il 31 marzo, il 30 giugno, il 30 settembre e il 31 dicembre. Il tempo utile per l'invio del racconto (massimo cinque cartelle dattiloscritte) sarà rispettivamente il 28 febbraio per la prima tornata, il 31 maggio per la seconda, il 31 agosto per la terza e il 30 novembre per la quarta.

Art. 3

Ogni racconto deve essere assolutamente accompagnato dal tagliando, che si riferisce al mese di spedizione, riempito, con chiarezza, del nome, cognome, data di nascita e indirizzo dell'autore. In busta chiusa e a mezzo plico raccomandato esso deve essere indirizzato a « Biano e Nero » - Concorso permanente « Prima prova » - Via Cola di Rienzo 243 - Roma.

Art. 4

Ogni concorrente è libero di partecipare anche con più lavori e su temi diversi.

Art. 5

Ogni trimestre la Commissione giudicatrice segnalerà, con motivazione scritta, alla Direzione della Rivista i racconti che giudicherà meritevoli di pubblicazione o di segnalazione.

Art. 6

Ogni trimestre sarà scelto per la pubblicazione il migliore racconto, che verrà compensato secondo il « borderò » della Rivista.

Art. 7

A dicembre sarà assegnato un premio di lire 100.000 al migliore racconto, scelto tra quelli pubblicati.

Lettere

Caro Direttore,

la recensione che padre Baragli ha dedicato al mio volume « Panorama del cinema contemporaneo » nel quaderno 2583 della « Civiltà cattolica » è, tra l'altro, una riconferma della sua scarsa equanimità e serenità di giudizio nei miei confronti; del che non avrei a dolermi se egli non tralasciasse occasione per gettare su di me una luce falsa per poi lanciarmi dietro il grido di « dagli all'untore! ». Già in due numeri della stessa rivista, recensendo alcuni volumi della « Biblioteca dello spettacolo » di cui mi occupo, aveva trovato il modo di scrivere che « Bianco e Nero » sotto la mia direzione era scaduta a meschina propaganda ideologica materialista e marxista. Mi fu facile documentargli la falsità di una tale accusa pubblicando i sommari del periodico dai quali risulta che la stragrande maggioranza dei collaboratori non era marxista; molti, invece, i cattolici — presenti alcuni sacerdoti che si sono occupati di problemi cinematografici con indiscutibile competenza — ed esclusa ogni propaganda ideologica. In quell'occasione spiegavo a padre Baragli che « essendo "Bianco e Nero" la rivista di studi di un pubblico Istituto di insegnamento, chi lo dirigeva aveva il dovere di mantenerle un carattere antologico, aperto a tutti i seri contributi al di fuori di ogni discriminazione ideologica ». Di questa mia onestà *mi dette pubblicamente* atto un confratello *dello stesso padre mostrando di esserne* assai sensibile giacchè non tutti, purtroppo anche in campo cattolico, hanno il coraggio di stampare idee contrarie alle proprie *mentre « se gli uomini sapessero meglio rispettarsi e comprendersi, il mondo sarebbe migliore e le battaglie intellettuali non diverrebbero battaglie di interessi e non turberebbero il cammino della verità ». Purtroppo quell'onestà mi è costata molti dolori e amarezze, come tutti sanno.*

Tuttavia padre Baragli non disarma e oggi se la piglia anche con te, caro Direttore, perchè quale responsabile di un pubblico Istituto (e per lui mandatario del governo e del partito politico, oltrechè cattolico) *hai osato stampare un libro di un uomo di cultura, libero e responsabile, anche se puoi non condividerne tutte le idee. Naturalmente per avvalorare questo suo attacco egli ricorre ancora al metodo di falsare i miei connotati. Quali sono, infatti, i suoi argomenti? Eccoli: a) gli articoli raccolti nel volume provengono dal « Contemporaneo » e da « Cinema nuovo », « due riviste marxiste e marxisticamente impegnate, tra le più antigovernative, ed anticattoliche, ed antireligiose che oggi conti l'Italia); b) essendo il marxismo « un'ideologia agli antipodi della cultura », secondo quanto aveva già scritto ed oggi ripete, il mio libro stride col carattere culturale di una « Collana di studi critici e scientifici » qual'è quella da te diretta; c) io sarei un litigioso polemista « manesco », un moralizzatore e un agitatore politico che mena bòtte contro il governo, la censura e i clericali.*

Al primo argomento si può rispondere che, a parte la definizione tanto sbrigativa quanto inesatta dei due periodici, spesso in polemica tra loro, l'identificazione di un collaboratore con un giornale o una rivista è assurda e gratuita. Ognuno va giudicato per quello che scrive e di cui assume la responsabilità. Se padre Baragli vorrà rileggersi il capitolo « Cattolici, marxisti e idealisti di fronte al cinema » (e sono articoli apparsi su quelle due terribili riviste) dovrà convenire che la sua definizione non mi si attaglia.

Il secondo argomento è ancora più debole: si può discutere se il marxismo sia fuori della cultura o se, invece, ci si metta chi fa una simile affermazione? Certamente no. Quello che mi preme sottolineare è il difetto di logica (e forse non di questa soltanto) in padre Baragli. Egli, partendo dal suo assioma, afferma che il mio libro, in quanto opera di un marxista, non doveva essere pubblicato perchè sprovvisto di ogni validità ai fini della cultura. Ma allora perchè ha scritto che io sono « uno tra i critici dalle idee più chiare in fatto di linguaggio, tecnica ed arte cinematografici, e dalla pratica più che avvertita nell'analisi estetica delle opere filmiche, fatta non tanto mediante l'aggettivazione generica cara ai critici poco seri, quanto mediante l'analisi dei mezzi espressivi della regia usati in funzione di stile, guidato come sono da un notevole buon gusto, affinatosi in una lunga pratica d'insegnamento, di critica e anche di regia »? Perchè ha scritto che nel volume « non mancano pagine particolarmente felici » e che in genere quando faccio vera critica d'arte i miei giudizi gli paiono « motivati e pertinenti »? E ancora che « nel libro c'è molto di vero che la competenza specifica dell'autore vi ha messo »? Contraddizione evidente che diviene insanabile allorché padre Baragli afferma, condannandomi, che io sono un incorreggibile idealista di vecchia data.

Il terzo argomento è del tutto sfornito di prove: da che deduce, padre Baragli la mia violenza polemica, la mia litigiosità « manesca » di agitatore politico? Ho l'abitudine di difendere le mie idee senza paure e preoccupazioni conformistiche, ma ho anche la civiltà di non ricorrere mai a quella volgarità di linguaggio con cui spesso si riveste proprio la mancanza di idee. Ciò è tanto vero che, come ho avvertito nella prefazione, gli scritti raccolti nel libro hanno subìto « lievissimi ritocchi intesi a dar loro una più valida prospettiva oltre la contingenza cronistica ». Senza mutar nulla che potesse alterare il mio pensiero e la mia posizione ideologica, ho tolto dal libro riferimenti alle persone e punte polemiche che si giustificavano in sede giornalistica nel calore della quotidiana battaglia contro i tanti nemici del cinema italiano. Padre Baragli mi rimprovera anche di questo pur concludendo che « così pastorizzato il volume abbonda ugualmente di bòtte contro i clericali ». Egli si è addossato la fatica di riportare, in nota al suo articolo, alcuni esempi di tagli: ebbene, ogni lettore onesto può constatare come non vi fossero nei brevi brani tagliati esempi di violenze più o meno manesche. C'era piuttosto un continuo ritornello nei confronti di certa prassi censoria che poteva divenire noioso e superato almeno per alcuni uomini responsabili di governo; ma la colpa, se mai, a questa prassi e non a me va attribuita. Comunque per fugare qualsiasi possibile insinuazione, debbo dichiarare con soddisfazione che i rapporti tra noi, caro Direttore, si sono svolti su un piano di libertà e di civiltà da non dover mai parlare di tagli; su questo piano civile si è fondata e speriamo seguiti la nostra collaborazione. Del resto, come dimostra tutto quello che ho scritto a coloro che pretendevano condizionare le mie idee

e utilizzarmi nel campo degli studi come uomo di parte, ho sempre opposto un vivace e netto rifiuto.

Quanto alla mia scarsa obiettività polemica nei suoi riguardi a proposito del film Lo spretato, chi ha voglia e pazienza si legga le due recensioni: sulla « Civiltà Cattolica » e nel mio libro. A me quel film è parso irriverente e sgradevole dal punto di vista umano e religioso proprio per il suo tono aggressivo, violento e persecutorio che non riesco a mettere d'accordo con un sincero spirito cristiano.

Che padre Baragli non condivida le mie posizioni ideologiche è più che naturale, ma che me le rimproveri come delle colpe, anzichè discuterle con argomenti seri e solidi, non mi sembra consono a chi vuole parlare in nome della cultura. « Ci duole — egli scrive di me — vederlo abbassarsi a difendere la socialità come caratteristica stilistica del cosiddetto neorealismo (e così far rientrare dalla finestra dell'ideologia politica, lui strenuo difensore dell'irrilevanza del contenuto nell'opera d'arte, quanto aveva cacciato dalla porta dell'estetica), o indulgere in una retorica di dubbio gusto sulla Resistenza, per giunta data come monopolio delle forze più « sinistre » della nazione e battere e ribattere con zelo degno di migliore causa, contro i misfatti della censura e dei « clericali », e imporre ex cathedra una sua equazione tra arte e morale con l'aria di ignorare quel semplice dato di cultura ch'è l'esistenza sulla faccia della terra di alcune centinaia di milioni di uomini, i quali danno, almeno al secondo termine, un'accezione del tutto contraria a quella idealista, fermamente credendo, e dimostrando, che la loro è l'unica vera ».

Come è possibile su questo piano una qualsiasi discussione? Mi sentirei umiliato dover rispondere che irrilevante è solo quel contenuto che non diventa forma artistica e ancora di più nel fargli presente che gli stessi argomenti (sulle centinaia di milioni di uomini ecc.) sarebbero allora validi per i maomettani, i buddisti, e gli stessi comunisti, proprio perchè in nessun caso sono argomenti e tanto meno validi. In quanto all'anticlericalismo di esso sono responsabili quei politicanti, preti e laici, che con la loro faziosità indiscriminata si prestano a coprire interessi molto terreni volti al monopolio della vita nazionale attraverso, magari, mandatari del governo e del partito politico. Lo combattono, invece, quanti operano per dimostrare che i cattolici possono ricoprire posti di responsabilità sapendo fare le necessarie distinzioni tra la Chiesa, lo Stato e il partito in cui sono organizzati; e ciò nell'interesse generale, senza venir meno per questo ai rispettivi doveri di credenti, di cittadini e di militanti politici, ma anzi giovando, oltre che al paese, al loro stesso partito e alla Chiesa. Con codesti cattolici, caro Direttore, io, e non da oggi, sono stato sempre pronto a discutere e collaborare nell'interesse del cinema italiano e della cultura. Perchè se padre Baragli generalizza, schematizza e condanna in blocco senza mai fornire le prove, io non ho questa abitudine. L'idealismo mi ha educato alle distinzioni; così distinguo tra cattolici e clericali, tra padri Gesuiti e padri Gesuiti, tra la prosa del Nostro e quella di altri scrittori della « Civiltà cattolica ». Per lo stesso motivo la pubblicazione del mio libro nella collana da te diretta non muta nè le tue nè le mie idee, ma dimostra come si possa collaborare, quando c'è onestà e reciproco rispetto, nell'interesse comune della cultura, che avanza, appunto, col civile confronto di tutte le idee.

Luigi Chiarini

Mi sembra opportuno precisare, in margine a questa lettera e senza entrare nella polemica che essa contiene, che la « Collana di studi critici e scientifici », in cui è apparso il libro di Luigi Chiarini, è effettivamente una collana « antologica ». Come tale, essa include necessariamente tra le sue opere, specie sul terreno critico, contributi ispirati a posizioni differenti fra loro. Chi dirige una collana antologica non è affatto obbligato a condividere le tesi degli autori che pubblica, nè può esigere da loro l'adesione alle proprie convinzioni. Tutto ciò che può esigere è la dignità del livello culturale dei vari contributi, dopodichè non gli resta che preoccuparsi di allargare al massimo l'orizzonte dell'informazione e di garantire così la reale varietà dei contributi medesimi. Che questa esigenza sia stata fin qui rispettata dalla « Collana » e che questa preoccupazione sia stata fatta propria dalla sua direzione, è cosa di cui **tutti** gli ambienti culturali in cui sono vivi i problemi del cinema non possono, io credo, che dare atto. Ci auguriamo che P. Baragli, la cui sensibilità non potrà che apprezzare la giustezza di tale metodo culturale, voglia intervenire nel merito della polemica affinchè anche da parte dei lettori di B. e N. « audiatur et altera pars ».

M. L.

Il mese

I PREMI « OSCAR » 1958 — Federico Fellini, con *Le notti di Cabiria*, ha vinto per la seconda volta consecutiva il Premio « Oscar » per il migliore film straniero (nel 1957 egli era stato premiato per *La Strada*). La consegna dei massimi premi cinematografici degli Stati Uniti — istituiti dalla « Academy of Motion Picture Arts and Sciences » — è avvenuta la sera del 27 marzo al « Pantages Theatre » di Hollywood. Ecco l'elenco dei premi:

Migliore film dell'anno: *The Bridge on the River Kwai* (Il ponte sul fiume Kwai), di David Lean.

Regista: David Lean, per *The Bridge on the River Kwai*.

Attore protagonista: Alec Guinness, per *The Bridge on the River Kwai*.

Attrice protagonista: Joanne Woodward, per *Three Faces of Eve* (La donna dai tre volti) di Nunnally Johnson.

Attore non protagonista: Red Buttons, per *Sayonara* (Sayonara) di Joshua Logan.

Attrice non protagonista: Miyoski Umeki, per *Sayonara*.

Scenario originale: George Wells, per lo scenario di *Designing Woman* (La donna del destino) di Vincente Minnelli.

Scenario desunto da un'opera letteraria: Pierre Boulle, per lo scenario di *The Bridge on the River Kwai*.

Fotografia: Jack Hildyard, per *The Bridge on the River Kwai*.

Commento musicale: Malcolm Arnold, per *The Bridge on the River Kwai*.

Canzone: « All the Way », dal film *The Joker Is Wild* (Il Jolly è impazzito) di Charles Vidor.

Costumi: Orry-Kelly, per *Les Girls* (Les Girls) di Georges Kukor.

Scenografia: Ted Haworth e Robert Priestley per *Sayonara*.

Montaggio: Peter Taylor, per *The Bridge on the River Kwai*.

Effetti speciali: Walter Rossi, per *The Enemy Below* (Duello nell'Atlantico) di Dick Powell.

Registrazione del suono: *Sayonara*, Warner Bros. Studio Sound Department, William A. Mueller.

Direzione artistica: Warner Bros., per *Sayonara*.

Produzione: Columbia Pictures, per *The Bridge on the River Kwai*.

Cortometraggi: documenta-

rio: *Albert Schweitzer* di Jerome Hill; a soggetto: *The Wetback Hound* di Walt Disney; a disegni animati: *Birds anonymous* della Warner Bros.

Altri premi: premio Jean Hersholt per « meriti umanitari »: Samuel Goldwyn; premi per le realizzazioni tecniche: Todd-AO; Societé d'Optique et de Mecanique de Haute Precision; Harlan L. Baumach-Loran Wago-Howard M. Klittle; Unicorn Engineering Corp.; diplomi di merito: Charles Brackett e Ben Amin Kahane « per i servizi resi nel corso della loro lunga carriera all'industria cinematografica ».

Problemi e opinioni

SULLA « CRISI » DELL'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO - ARGOMENTI GENERALI. — Prima di parlare di crisi di un determinato settore dell'economia bisognerebbe prendere in esame l'equivalente situazione di tutti gli altri settori nazionali e rapportare il tutto all'andamento economico dell'area del dollaro, alla quale l'Italia è ancorata, risalendo così agli Stati Uniti, cuore dell'economia occidentale. Negli Stati Uniti, è in corso una depressione, considerata dapprima congiunturale; questo si sta rilevando oggi con sintomi preoccupanti. L'industria, dopo alcuni tentativi di ripresa alternati a declini, si è definitivamente posta sulla strada della riduzione della produzione. Come conseguenza è aumentata la disoccupazione, sino a toccare il cinque per cento delle forze lavorative statunitensi. Complessivamente il reddito della popolazione segna una flessione; logicamente la domanda di beni si è contratta, verificandosi un eccesso di offerta. La prima preoccupazione dell'industria è stata quella di non procedere ad ulteriori impegni di capitali come investimenti industriali; questa manovra si ripercuote su tutti gli altri settori dell'economia del paese, provocando un arresto della domanda complessiva e un ulteriore cedimento sino a ripetere alternativamente il gioco della domanda e dell'offerta che non raggiungono il punto d'intesa. Ora nel gioco si dovrà inserire un elemento stabilizzatore. Gli Stati Uniti godono di un'economia sana, hanno superato altre crisi (quella del '48, del '53) sebbene questa, sotto alcuni aspetti e per ragioni ben diverse dalle precedenti, si presenti di più complessa soluzione.

Il disagio americano, ripercuotendosi sull'Europa occidentale, vi ha provocato un rallentamento nello sviluppo economico. Finora questo rallentamento è per lo più frutto di timori inflazionistici, ma nel sensibilissimo settore economico il panico è di per sè solo motivo di alterazione; così l'economia occidentale ha reagito con un rialzo dei prezzi al consumo, benchè le materie prime d'importazione riscontrino una riduzione dovuta proprio alla flessione americana. I grandi mercati internazionali risentono appunto dell'eccesso di scorte di materie prime, l'andamento discendente dei prezzi provoca una logica attesa negli operatori, per cui la flessione si accentua.

La posizione dell'Italia, benchè in linea generale risenta della recessione statunitense, è alquanto diversa da quella degli altri paesi occidentali. La economia italiana è su basi monopolistiche, per cui presenta una certa refrattarietà alle oscillazioni internazionali. Bisogna però osservare che se questa inalterabilità agisce da difesa ai flussi e riflussi dei mercati liberisti, finisce col procurare danni rilevanti quando le oscillazioni internazionali assumono un andamento persistente al recesso, e questo proprio per il carattere anelastico dei mercati monopolistici. Attualmente l'Italia, in forza del suo regime economico, si avvantaggia della maggiore disponibilità di materie prime a costi decrescenti, sopratutto della cedenza dei noli, tenuto conto di quanto incidono i noli sui costi delle materie prime, dei lavorati e semilavorati. Tuttavia questa momentanea e particolare congiuntura favorevole non si ripercuote sul mercato interno, per cui si osserva la ingiustificata tendenza all'aumento dei prezzi al minuto ed una lieve flessione del reddito nazionale. E' questa la caratteristica fondamentale delle situazioni monopolistiche, per cui i vantaggi economici vengono assorbiti dai monopoli ed invece le perdite vengono distribuite sul

Una scena della belle époque: *Proust* (al centro) *suona una serenata a Simone de Caillavet, ora moglie di Maurois. Su Proust Valentino Brosio scrive in questo numero una nota dal titolo: « Di Proust e del cinematografo ».*

mercato interno, che fa le spese di una politica economica a cui è estraneo.

Particolarmente colpito dall'attuale situazione risulta il settore tessile, da qualche anno in crisi proprio per la struttura stessa dell'economia italiana, struttura rigida, particolaristicamente controllata da diversi monopoli (chimica, elettricità, zuccheri, ecc.). Concorre inoltre ad accentuare la crisi lo sviluppo crescente dell'industria tessile straniera avvantaggiata proprio dalla lotta ai monopoli che si svolge nei rispettivi paesi (ricordiamo che negli Stati Uniti esistono leggi inappellabili contro i monopoli). Se la recessione americana dovesse perdurare, altri settori dell'industria italiana potrebbero mettersi sulla strada di quello tessile, e quando un'economia monopolistica entra in crisi le possibilità di superamento sono più difficili ed il peso che deve sopportare il consumatore è assai grave, in particolar modo per la lunghezza che caratterizza il decorso della crisi stessa.

Ci si chiederà il perchè di una così lunga introduzione strettamente tecnica per un discorso di cinema. Il perchè è subito detto: il cinema italiano agisce in termini antieconomici; tutti i suoi vari settori rivelano una paurosa assenza di metodo e una tendenza, che si è fatta « metodo », all'improvvisazione. Non ci capita mai di leggere uno studio, un'indagine che abbia, non diciamo rigore scientifico ma nemmeno che denoti una conoscenza dei concetti fondamentali dell'economia. E' facile quindi il gioco di un settore o dell'altro dell'industria cinematografica, gioco che si palesa per un arbitrario uso ed abuso di termini presi dall'economia. Non si può conoscere una lingua solo perchè se ne sono imparati alcuni vocaboli. Si parla di crisi dell'esercizio cinematografico, ma cos'è la « crisi » dell'esercizio di fronte a quella dei tessili? Qual'è la situazione dell'esercizio cinematografico di fronte a quella che sta per minacciare tutta l'economia italiana per il perdurare della sfavorevole congiuntura statunitense?

La maggioranza degli italiani è all'oscuro della situazione nel settore dei tessili; tutti però sono a conoscenza della cosiddetta crisi dell'esercizio cinematografico: l'esercizio è arrivato alla serrata e lo sciopero minacciato e aizzato è venuto meno per pressioni dall'alto. Gli italiani non sanno che potrebbero, entro breve tempo, trovarsi con ridotto potere d'acquisto, mentre sanno che potrebbero vedere i cinema chiusi in qualche giorno della settimana. Mentre non è giusto allarmare l'opinione pubblica paventando una crisi economica, data l'incapacità e l'impreparazione del cittadino a digiuno di economia, non è parimenti giusto impostare tutta una campagna su falsi concetti economici che farebbero ricadere sullo Stato la responsabilità di una politica antieconomica condotta con improvvisazione.

Per capire la condotta dell'esercizio cinematografico sarà bene risalire nel tempo. Nel 1937 — periodo particolarmente felice per l'economia nazionale in quanto le guerricciole fasciste erano finite e quella « fatale » che doveva seguire di là qualche anno nemmeno s'immaginava — il numero dei cinematografi era di 4.156, suddivisi in 2.700 commerciali, 910 di partito e 546 parrocchiali. Le frequenze (ossia il numero di biglietti venduti) furono 313 milioni 974.471. La media nazionale era di 7,4 frequenze per abitante: con un massimo di 30 frequenze a Trieste e di 1,5 in Lucania e Calabria. Nel 1957 invece il numero dei cinematografi è giunto alla cifra di 16.355: suddivisi in 10.661 commerciali e 5.694 parrocchiali. Le frequenze in numero di 795 milioni 152.570 con una media nazionale di 16,1 e con gli estremi nominali identici al '37: 29 frequenze a Trieste e 7 frequenze per abitante in Lucania e Calabria. Si può subito riscontrare che mentre le sale cinematografiche sono cresciute con un ritmo eccezionale, le frequenze invece sono cresciute con un andamento proporzionale all'aumento della popolazione. 42 milioni di abitanti nel 1937, 48 milioni nel '57.

Per di più questi ultimi dieci anni hanno riscontrato il fenomeno delle sale parrocchiali: erano 546 nel '37, sono 5 694 nel 1957. L'attuale legislazione ne ha agevolato lo sviluppo, soprattutto perchè è stabilito che « le sale cinematografiche parrocchiali hanno finalità esclusivamente educative e morali ». Il fatto però di « programmare esclusivamente i film ammessi dalla organizzazione a ciò preposta dalle competenti autorità ecclesiastiche » economicamente non ha alcun rilievo; si tratta pur sempre di una « impresa » (art. 2082 del Codice Civile) che per fini suoi particolari si pone delle limitazioni (valutazioni del C.C.C.), ma che non viene meno al gioco economico delle sale commerciali, provocando nuovi movimenti di mercato. Nel 1957 furono concessi 451 nulla osta per sale cinematografiche così ripartiti: 221 commerciali e 230 parrocchiali. A Roma ci sono 290 sale: 153 commerciali e 137 parrocchiali. Anni fa l'AGIS assunse un atteggiamento unilaterale di opposizione all'apertura di sale parrocchiali. Rilevata la parzialità dell'atteggiamento, non corresse la direzione rivendicativa, ma abbandonò ogni « critica », anche quella costruttiva. Oggi non resta che raccogliere i frutti di questa politica. Ben s'intende, noi parliamo di « opposizione » in termini economici, perchè sono appunto le situazioni di privilegio ad alterare il mercato.

Volendo mettere l'esercizio italiano in rapporto a quello europeo avremo delle cifre sbalorditive:

Inghilterra: per 51 milioni di abitanti conta 4.391 cinema;
Germania occ.: 50 milioni di abitanti e 6.450 cinema;
Francia: 43 milioni di abitanti e 5.756 cinema;
Olanda: 11 milioni di abitanti e 331 cinema;
Svizzera: 5 milioni di abitanti e 530 cinema.

Se infine teniamo conto di altri due fattori: che l'Inghilterra conta 1.800 milioni di frequenze (più del doppio di quelle italiane) e che gli Stati Uniti su una popolazione di 155 milioni di abitanti contano 18.000 sale, ci appare nelle sue mastodontiche ed anomali proporzioni il « boom » dell'esercizio italiano.

Appare economicamente discutibile perciò la concessione di 451 nulla osta per il 1957, mentre continuano a piovere le domande di nulla osta per nuovi cinematografi. L'Associazione generale degli esercenti (AGIS) ha sempre ufficialmente assunto una naturale posizione di difesa di categoria. Essa dal '55 ha messo in allarme il mondo cinematografico per l'avanzata inflazione, arrivando alla serata di alcune settimane fa. Tuttavia, allarme perdurante, non si sono aperti, per esempio a Roma, grandiosi cinema? C'è una domanda che l'uomo della strada non mancherà di porsi: ma di quale crisi si sta parlando se si aprono nuovi cinema? E che cinema!

La situazione è alquanto difficile e tutti concorrono a renderla tale ancor di più: incertezze delle disposizioni e della Associazione esercenti, stampa rivolta solo alle manifestazioni esteriori del problema.

Nonostante tutto la situazione economica non è grave come potrebbe sembrare, lo potrebbe diventare; tutto dipenderà dalle disposizioni che sa-

ranno prese, dal coraggio e dalla decisione con cui si affronterà la questione: se si prenderà la via del compromesso, a lungo andare sarà veramente il « crack ». Non pensiamo di avere esaurito il problema; abbiamo solo tentato di delineare, in termini economici, una determinata situazione complessa e contraddittoria. Siccome intendiamo contribuire alla soluzione, affronteremo in successivi interventi i vari elementi che compongono la risultante economica in questione.

G. T.

Vita del C. S. C.

UN DIBATTITO SU « AMORE E CHIACCHIERE » — Con alcuni giorni di anticipo sull'uscita nelle sale pubbliche, il film *Amore e chiacchiere* è stato presentato al Centro Sperimentale di cinematografia — in una visione riservata al corpo insegnanti, agli allievi e ad alcuni giornalisti — alla presenza di Alessandro Blasetti, il cui film chiudeva la « personale » organizzata dalla direzione del C.S.C. Dopo la proiezione, il regista ha cortesemente aderito a rispondere alle domande che i presenti gli andavano ponendo, e ne è risultato un dibattito di vivo interesse, del quale riportiamo le cose più significative.

Ha aperto la serie delle domande Giuseppe FERRARA, il quale desiderava sapere se la partecipazione al film di Vittorio De Sica, in veste di attore, avesse comportato una collaborazione fra Blasetti e l'autore di *Ladri di biciclette*. « Ogni partecipazione a un film - ha risposto BLASETTI - è sempre collaborazione: è una mia vecchia tesi, che naturalmente trova tanto più conferma quando a quel film partecipa Vittorio De Sica. In alcuni momenti si è trattato di una collaborazione consultiva, in altri la collaborazione era quella normale che si istituisce tra il regista e un attore che desidera recare una nota personale all'interpretazione impostata dal regista, e dà dei suggerimenti che sono tanto più degni di nota quando, come nel caso di *Amore e chiacchiere,* chi li dà è De Sica, che io considero il miglior attore europeo del momento, un attore che oltretutto dimostra grandissima disciplina e modestia ».

L'allievo VALERI ha quindi chiesto a Blasetti se nel film egli avesse inteso raccontare la storia dell'amore di due adolescenti, o se invece il suo interesse maggiore fosse stato per il personaggio dell'avvocato.

BLASETTI: « La storia della storia di questo film ha una nascita piuttosto complicata e me ne sono confessato scrupolosamente sul n. 3 di quest'anno di « Tempo » dell'amico Tofanelli. Da molto tempo accarezzavo di realizzare il personaggio di questo avvocato, di questo italiano non ipocrita ma commediante, bugiardo direi quasi in buona fede, carico cioè di buoni propositi ma soprattutto di belle e buone parole con cui farsi buono e bello agli occhi della gente; di questo tipo di italiano « democratico » cui la libertà di parola concede la libertà di chiacchiera, una libertà cioè che tanto poco giova alla buona fama della democrazia da farle credere preferibile ad un certo punto la dittatura (dove almeno le chiacchiere le fa uno solo); di questo tipo d'italiano borghese non malvagio eppure seriamente pericoloso anche perchè così comune che ben pochi possono escludere di sentirsene, sia pure in parte, imparentati. Un personaggio tipico del mondo zavattiniano che avrebbe dovuto figurare tra quelli dello *Zibaldone n. 3* che avevamo progettato con Cesare. Poi lo scadere del « mercato » nei riguardi dei film a episodi ci consigliò di abbandonare il progetto perchè il capitale del produttore con il quale ci impegniamo ha pure i suoi diritti. E allora, passando dal film ad episodi al racconto unico, cercammo di approfondire e caratterizzare meglio questo personaggio; e per dargli un maggior spicco pensammo di mettergli di fronte il personaggio opposto: altrettanto propenso a credere al bello ed al buono promessi, quanto quello era propenso a compiacersi delle sole parole con cui li esaltava, altrettanto candido, serio, in buona fede, quanto quello non lo era affatto. E così da una storia di due ragazzi che, amareggiati dalle grette opposizioni dei genitori di lui, decidevano la fuga ed il suicidio, storia già scritta da Zavattini da qualche tempo, partimmo come traccia fondamentale del nostro film visto che questi due ragazzi esprimevano perfettamente quel candore, quella serietà autentica che è nella apparente infantilità delle prime ribellioni di chi si affaccia alla vita, insomma quella buona fede che cercavamo per la nostra contrapposizione ».

LACALAMITA: « Nell'opera di Alessandro Blasetti noi siamo costantemente di fronte a una viva coscienza della situazione cinematografica nella

Alessandro Blasetti e la sua « scoperta » Carla Gravina. La Gravina ha firmato nei giorni scorsi un contratto settennale con la Dino De Laurentiis Cinematografica.

quale ogni nuovo film viene ad inserirsi, in modo che possiamo ritenere la sua una posizione di equilibrio e non priva di elementi suscettibili di sviluppo. Anche in questo film — che esce in un momento di crisi del cinema italiano — mi pare che sia rinvenibile in Blasetti un tentativo di conciliare l'aspetto artistico del fatto cinematografico con quello industriale, nel senso del rispetto del pubblico e delle sue esigenze. Desidero conoscere se questo tentativo di conciliazione è casuale oppure consapevole ».

BLASETTI: «Anzitutto prendendo come sempre, pur nella piena coscienza dei miei limiti, a modello il grande Chaplin, penso che l'uomo di cinema quel che ha da dire debba studiarsi di dirlo alle grandi platee. Il pittore, il letterato, il musicista si rivolgono *naturaliter* a un pubblico di eletti; in un certo senso essi sono, direi, addirittura designati ad esprimersi per pochi. Romanziere e drammaturgo persino possono, o addirittura debbono, per i limiti dei loro mezzi di espressione, rivolgersi ai molti soltanto sommando le generazioni che apprezzeranno le loro opere più durature. L'uomo di cinema al contrario avrà pochi privilegiati, e per un limitato numero di anni, che potranno apprezzare nell'avvenire la sua opera. Ma nel momento in cui questa sua opera vede la luce e deve dire la sua parola — e deve restituire il denaro che è costata — non può prescindere dalla folla che quanto più sarà vasta tanto più assicurerà vasta diffusione a quel giovamento che egli si propone di apportare artisticamente, moralmente, socialmente con il suo film. E dunque l'uomo di cinema, a mio avviso, non può prescindere dal livello della folla, dalla semplicità del linguaggio che essa può facilmente intendere, dalla elementare ed inevitabile esigenza di spettacolo che essa pretende. Ciò non vuol dire affatto secondare le più banali e volgari richieste del pubblico, non vuol dire affatto consentire ad illuderlo e ad ingannarlo. Vuol dire quel che ho detto: tener conto del suo livello e, con umiltà, affrontare il difficilissimo problema di migliorarlo in ogni senso ma grado a grado, avvicinandosi a lui e non pretendendo il contrario: che sia lui ad avvicinarsi al regista. Senza dimenticare che un regista, oltre che esprimere se stesso e il proprio mondo ed essere utile agli altri con ciò che dice, ha il dovere di non inaridire, con il fallimento industriale del suo film, una fonte di guadagno per tanta gente che fa del cinema: altri registi anzitutto, e poi attori, tecnici, maestranze, ecc. Se vi è stato in me tentativo di « conciliazione » come l'intende il prof. Lacalamita, è stato di mettere d'accordo quello che volevo dire con la necessità dello spettacolo, fino al punto da sentire l'esigenza di spiegare tutto, fin dall'inizio, anche topograficamente, con quel plastico e quella voce fuori campo, che ora ritengo un errore e che sopprimerò nell'edizione definitiva ».

A questo punto ha preso la parola il produttore del film, Attilio RICCIO, il quale ha fatto un interessante paragone fra il produttore cinematografico e l'editore: entrambi devono conoscere il pubblico cui il prodotto è indirizzato. « Sono convinto — ha detto fra l'altro Riccio — che il film italiano si trova in crisi perchè ha perduto il pubblico "di fondo" che può reggere il mercato anche in fase di cedimento. Mi pare che la crisi possa essere risolta con un'equazione che corrisponda all'optimum di tutte le possibilità e le occasioni che offra il mercato. Con *Amore e chiacchiere* ho tentato da parte mia quello che nel momento in cui l'ho cominciato mi sembrava l'optimum del mercato. Ho cercato di fare un film medio, perchè sono convinto che sia questa la base di una sana industria cinematografica, come un buon repertorio è la base di un buon mercato editoriale ».

BUONCRISTIANI: « In *Amore e chiacchiere* ho rinvenuto delle somiglianze con *Prima Comunione*: anche qui al centro c'è un ipocrita, com'era in quel film. Siccome anche a *Prima Comunione* ha collaborato Zavattini, desidero sapere se e in quale senso la sua partecipazione ha avuto un'influenza su Blasetti: se come continuazione di un discorso o in quale altro senso. Inoltre crede Blasetti che questo personaggio possa essere suscettibile di ulteriori sviluppi?».

BLASETTI: « Devo ancora ribadire il concetto che, per me, un film non è l'opera del solo regista, nè del solo scrittore, e così via. E' opera di tutti; dal canto suo il regista deve amare lo scenario steso dallo scrittore e sentirlo come cosa propria, cercare di realizzarlo con le proprie immagini. Per creare un'opera cinematografica si deve creare una fusione tra le personalità che sono chiamate a collaborare alla sua realizzazione. Lei ha ricordato *Prima Comunione*. Secondo me, *Prima Comunione* era la rappresentazione dell'egoismo (anche del mio e di quello di Zavattini) mentre *Amore e chiacchiere* è la confessione della nostra vanità, della nostra tendenza a recitare una bontà che non sentiamo e non vogliamo con fermezza ».

CASTELLO: « Mi sembra che *Amore e chiacchiere* sia un prodotto medio di notevole qualità per la ricchezza morale e tematica che contiene. Sono convinto dell'entusiasmo di Blasetti e della profonda buona fede con cui considera ogni propria creatura. Tuttavia vorrei chiedergli: "Non credi nel farlo di esserti divertito troppo?". Mi pare infatti che questo film sia di una freschezza e di una delicatezza notevoli nelle parti dove sono in scena i due ragazzi: evidentemente essi sono stati diretti con polso e sensibilità acutissimi. Ma nella parte satirica mi pare che molto sia divertimento fine a se stesso, quasi che il regista si sia troppo compiaciuto di sè. In particolare, vorrei poi chiedere a Blasetti: "C'è una scena che, se tu potessi, rifaresti?" ».

BLASETTI: « Invece di dirti le scene che rifarei, ti dico quelle che *non* rifarei: per esempio quella dell'avv. Bonelli all'inaugurazione dell'ospizio, quando egli tenta di sottrarsi al discorso, ma poi non resiste; oppure quel "carrello" su De Sica in macchina mentre il magnetofono ripete le sue parole ed egli alza gli occhi in cielo. Rifarei invece tanti altri punti di cui non sono soddisfatto. Ma, qual'è la scena cui Castello si riferisce? ».

CASTELLO: « Quella della festa dell'inaugurazione della villa. Mi sembra che in essa ci sia come una fretta di concludere, mentre vi affiora qua e là un eccesso di macchiettismo, forse derivante dal fatto che il regista ha accettato troppo passivamente il lato meno felice di Zavattini, e che però è tipico dello scrittore fin dalle origini: quello appunto di mancanza di misura nelle caratterizzazioni ».

BLASETTI: « Su quella scena sono in sostanza d'accordo con Castello, anche se con Cesare abbiamo tentato di salvarla nel suo insieme. Benchè essa corrisponda narrativamente alle sue esigenze e non sia priva di trovate, nel suo complesso la trovo anch'io insufficiente e non dà allo spettatore quello che egli ha il diritto di atten-

dersi dopo la impegnativa impostazione delle prime scene ».

A questo punto Giulio Cesare Castello ha citato altre scene nelle quali egli rinveniva un eccesso di macchiettismo o elementi riconducibili ad altri film, come *Miracolo a Milano*, per cui a un certo punto ci si può chiedere se si tratti ancora di satira o se non si sia invece caduti nel grottesco, giungendo a un risultato di improbabilità sul piano realistico.

Blasetti ha risposto dichiarando che egli in questo film ha mirato « sul piano realistico alla realtà dei personaggi e di un problema generale, più che a una realtà non spicciola ma documentaria, storicamente identificabile in luoghi ed epoca ». Tornando al film, egli ha ammesso di aver forse ecceduto in qualche momento nel tono di quel che voleva dire, ma di averlo fatto spesso intenzionalmente, per accentuare, come è proprio sul piano umoristico, il distacco tra il mondo, appunto, falso degli adulti e quello schietto e puro dei ragazzi.

Alberto CALDANA ha quindi manifestato una propria opinione relativa al personaggio dell'avvocato e alla sua « involuzione » nel corso del film. Secondo lui, l'avvocato — animato inizialmente da una volontà, che sembra sincera, di favorire i poveri (i vecchietti dell'ospizio) anche se questo può tornare a danno del più ricco del paese — quando poi viene a contatto con l'industriale e la sua famiglia, e, insieme, con le tentazioni della società « capitalista », cede troppo facilmente e rinuncia ai suoi propositi « sociali ».

BLASETTI: « Come ho già detto, il personaggio è "buono" solo superficialmente. Molto nobili sono i suoi propositi, ma i principii che egli difende li difende a parole, proprio come fanno tanti "borghesi di sinistra". Basta pensare alle parole con le quali si presenta ("Schiaffi mai, violenza mai") e al tono con cui le pronuncia, evidentemente retorico e insincero. Non si tratta quindi di una involuzione del personaggio, bensì di un suo sviluppo, di un suo chiarimento man mano che l'azione procede. Il corruttore, infatti, capisce ben presto con che tipo di uomo ha a che fare: dalle stesse parole, dal tono con cui rifiuterà l'adescamento delle onorificenze o di omaggi più concreti, l'avvocato Bonelli gli avrà fatto intendere che la sua vanità, il suo tallone di Achille è parlare, fare discorsi, fare parole: e che di fronte all'offerta di un microfono crollerà. Quando penso ai miei personaggi, non mi preoccupo che riescano simpatici o antipatici; mi preoccupo di renderne riconoscibili gli errori da parte di tutti in modo che, uscendo dal cinema dopo la proiezione, ognuno ripensi a quello che ha visto e possa migliorare se stesso. Questa è almeno la mia speranza: che i miei film servano, sia pure in misura infinitesimale, a migliorare il pubblico cui sono diretti ».

Da ultimo, rispondendo ad un'altra domanda, Blasetti ha raccontato come aveva « scoperto » la sua protagonista Carla Gravina, che, con i compagni del primo corso di recitazione al C.S.C., era fra i presenti, assai festeggiata. Ha raccontato che aveva fatto con il produttore Attilio Riccio una visita a ottantacinque classi medie di Roma e che il tipo migliore che aveva trovato — Daniela Surina (anch'essa quest'anno allieva del primo corso di recitazione) — non era tuttavia il tipo che cercava. Il caso, all'ultimo momento, è stato indulgente con Blasetti facendogli presentare Carla Gravina, per un puro scrupolo di coscienza, dal direttore di produzione Altoviti che l'aveva avuta come una delle compagne di Guendalina nell'omonimo film di Lattuada. Il regista si è quindi soffermato a raccontare come aveva diretto la Gravina nelle riprese di *Amore e chiacchiere*.

* * *

DASSIN AL C.S.C. — Il regista Jules Dassin ha compiuto nei giorni scorsi al Centro Sperimentale di cinematografia una lunga visita nel corso della quale, accompagnato dal presidente e dal direttore del Centro, ha potuto rendersi ampiamente conto delle attività che si svolgono nell'Istituto. Oltre ad aver preso conoscenza della sua impostazione culturale e didattica, si è particolarmente intrattenuto con le allieve e gli allievi del corso di recitazione interessandosi ai metodi di insegnamento impartiti nella scuola, e ha preso nota di alcuni fra i volti più interessanti per un provino in vista della partecipazione al suo prossimo film *La loi*. Al termine della visita, si è intrattenuto con il presidente Michele Lacalamita per uno scambio di vedute concernenti la vita e l'ambiente dell'Italia meridionale, dove Jules Dassin si accinge a girare il suo prossimo film.

* * *

CONVEGNO SUI PROBLEMI GIURIDICI DEL CINEMA. — L'11 marzo si è aperto al Centro Sperimentale di cinematografia il primo Convegno di studi sui problemi giuridici del cinema, che è poi proseguito — sotto la presidenza del Primo Presidente della Corte di Cassazione Ernesto Eula — nei giorni successivi nella sede dell'AGIS. Alla cerimonia inaugurale hanno presenziato il Vicepresidente del Consiglio e Ministro degli Esteri on. Pella, il Sottosegretario per lo Spettacolo on. Resta, il Presidente della Corte Costituzionale Azzariti, il direttore generale dello spettacolo Nicola De Pirro, alti esponenti della magistratura e studiosi dei problemi cinematografici.

Michele Lacalamita, porgendo il proprio saluto agli intervenuti, ha detto: « Il Centro, soprattutto come scuola nella quale si studiano anche i problemi giuridici relativi allo spettacolo, attende fiduciosamente dalle vostre giornate di studio un illuminato contributo al coordinamento della dottrina e della giurisprudenza (spesso incerta e non univoca) su problemi che investono cospicui interessi produttivi, economici e patrimoniali del cinema, e soprattutto attende fiduciosamente, dai vostri studi, l'indicazione di un corretto metodo critico di indagine nel settore specifico ».

Hanno quindi parlato — nella stessa cerimonia inaugurale e nelle ulteriori *séances* del convegno — il comm. Marconi, presidente di Cinecittà, l'on. Resta, Ernesto Eula, l'avv. Amedeo Giannini e l'avv. Eithel Monaco (sul tema « Aspetti giuridici dell'impresa di produzione cinematografica »), l'avv. Salvatore Corapi (su « Il contratto di coproduzione in campo nazionale e internazionale »), il Consigliere di Stato Giuseppe Potenza e il dott. Franco Bruno (su « Poteri della pubblica amministrazione nel campo dell'esercizio cinematografico »), l'avv. Mezinger, Charles Delac, presidente onorario della F.I.A.P.F., il dott. Filippo Pasquera e il dott. De Pirro.

Sul Convegno pubblicheremo nel prossimo numero un commento del dott. Leonardo Fioravanti, direttore del C S.C. e docente di legislazione del Cinema al Centro stesso.

Per un'autonomia del fenómeno artistico

di EGIDIO GUIDUBALDI S. J.

Un ragionamento sul dibattuto problema dell'autonomia artistica potrebbe trovare il suo utile avvio in queste parole di Giovanni Gentile:

> « L'arte, questa divina inutilità, è l'occupazione dei celesti che non hanno bisogni da soddisfare, per la cui soddisfazione convenga loro procacciarsi qualcosa di estraneo alla loro stessa natura. Nel vasto mondo, pur così vivo e reale, della fantasia ariostesca nessuno troverà un tozzo di pane da sfamarsi nè una goccia d'acqua per dissetarsi. All'uomo stretto dai bisogni, provato dalla dura leggè della necessità, non arride bellezza di cose eterne che l'arte appresti alla beatitudine dei mortali, e dove più ferve l'umana operosità a strappare alla natura ciò che occorre all'uomo per vivere, l'arte tace; e dal petto del lavoratore il canto non si leva a salutare un'immagine bella, prima che l'animo non si rasserenì dall'affanno della fatica e non riconquisti il pieno dominio delle cose per allargarsi liberamente in un mondo tutto spirituale ed interiore. Giuoca, dunque, anche il poeta, come il bambino... » (1).

A queste espressioni inneggianti alla « divina inutilità » dell'arte, accostiamone ora delle altre pure ispirate al tema autonomia e anch'esse piene di risonanza nell'esperienza estetica contemporanea:

> « La letteratura deve diventare letteratura di partito. Il proletariato sociale deve levare in alto il principio della letteratura di partito. Il lavoro letterario deve diventare una parte del comune compito proletario, una ruota e una vite dell'unico gran meccanismo socialdemocratico, che viene messo in moto da tutta l'avanguardia cosciente della classe lavoratrice. Il lavoro letterario deve diventare una parte costituente dell'attività organizzata, calcolata, unificata, socialdemocratica del partito » (2).

Siamo (con queste autoritarie espressioni di Lenin) esattamente agli antipodi della posizione localizzata poco fà nel vastissimo panorama estetico contemporaneo. Dall'idilliaco profilo dell'artista in eterna vacanza, poco più che sportivamente accostato alle preoccupazioni del suo tempo, si passa alla realtà della più rigorosa irreggimentazione, all'inserzione dell'artista nel meccanismo dei piani quinquennali. Distanze infinite, senza dubbio, che era necessario mettere a fuoco sin dall'inizio per un'adeguata ricostruzione ambientale

---

1) Cfr. « Dante e Manzoni » pag. 145. Vallecchi, Firenze.
2) Traduzione diretta dal testo russo del noto articolo « Organizzazione di partito e letteratura di partito ».

del problema di cui ci occupiamo. Ed ora l'itinerario da percorrere si precisa da sè.

* * *

Un confronto anche superficiale tra una qualunque enciclopedia del sapere medioevale e quelle già passate al filtro idealista ci pone di fronte all'esistenza d'un nuovo reparto del sapere stesso: il reparto « estetica », diversamente collocato, se si vuole, ma sempre esistente (3). E per di più sul piano di perfetta coordinazione, non già di subordinazione, come invece era sempre dato constatare nelle precedenti enciclopedie, nelle quali il « de pulchro » non riusciva mai a superare il carattere di pura appendice. Il fenomeno è facilmente spiegabile, una volta inquadrato negli schemi della « rivoluzione copernicana » verificatasi da Kant in qua. Col passaggio dall'indirizzo « normativo » (dell'individuo conoscente da parte della realtà conosciuta, da lui distinta) a quello « creativo », era logico che quello che nella nostra psicologia è il momento creativo per eccellenza (il momento artistico) finisse per reclamare diritti di parità, se non addirittura di preminenza assoluta, come sarebbe accaduto in Schelling. L'autonomia artistica veniva di conseguenza a precisarsi inizialmente come diritto all'esistenza. Era un'evidente conquista questa vita estetica fatta capace di erigersi a dominatrice del reale nè più nè meno di quanto lo fossero tutti gli altri settori di pensiero cui prima aveva dovuto mendicare le sue fugaci apparizioni tra le categorie del sapere. E per il momento (un « momento » protrattosi più d'un secolo) non c'era che da prenderne atto, sbizzarrendosi in una pratica infatuazione artistica destinata a riverberarsi in un cumulo di ricerche storiche e di sistemazioni teoriche più che sufficienti per compensare l'ultima arrivata della dimenticanza subita nei secoli.

In quel crescendo di serietà di ricerche e di tentate sistemazioni che a un certo punto si chiamerà sistema crociano, noi troveremo, per quel che concerne il nostro problema, una nuova tappa d'estrema importanza. Con Croce ci troviamo di fronte ad un autentico innesto (se così si può dire) di fortemente accentuata autonomia artistica su un indirizzo che nel rivendicare l'autonomia del fenomeno artistico aveva trovato uno dei suoi più fertili motivi. Non è il caso di soffermarsi a lungo sul meticoloso processo alla pseudo-autonomia hegeliana effettuato dal Croce; del quale processo, agli effetti nostri, sarà più che sufficiente puntualizzare un solo dettaglio: la degradazione a errori filosofici, a modi provvisori dello spirito (con conseguente declassazione sul piano « autonomistico ») di tutte le forme non esplicitamente identificabili col Logos. Modo provvisorio sarà la religione (e sin qui poco male per Croce), modo provvisorio le scienze naturali e matematiche (e qui le cose peggiorano); modo provvisorio (e qui siamo in piena eresia) la stessa sfera estetica che è all'apice degli interessi crociani. Autonomia verbale, in altre parole. destinata ad andare in frantumi nella maggior parte dei casi.

---

3) Sarà utile a questo proposito seguire i diversi spostamenti della scacchiera idealista ricostruiti non senza una punta di ironia dallo stesso Croce: A.R.F.: Hegel, F.A.R. Weisse, R.A.F. Wischer, R.F.A. Wirth, F.R.A. Schelling.

Con l'innesto del movimento quaternario dei distinti su quello ternario degli opposti, la rivendicata autonomia dell'arte (posta accanto alla filosofia e alle altre forme dello spirito in nesso di assoluta parità) avrà non solo il carattere di meta interamente raggiunta, ma costituirà anche la pedana da cui poter agevolmente riconquistare l'intero mondo circostante, precisato nei termini dell'« humus » ispiratore. La conquista è troppo ovvia per abbisognare di spiegazioni. Dalla posizione di assoluta preminenza « logica », cui tutto è « humus » ispiratore senza che essa ispiri più nulla (essendo già stato totalmente percorso l'itinerario spirituale), si passa ad un rapporto ispiratore identico in tutti i casi. La « forma » estetica, lungi dall'essere ancora un grado preparatorio, nel nuovo ritmo della vita spirituale ch'è tutto un arricchirsi del corso nel ricorso e nei ricorsi dei corsi, viene così a beneficiare d'un « humus » che risente dell'intero arricchimento prodotto dal precedente svilupparsi delle altre forme: « humus » etico, « humus » economico e «humus» logico; tanto da potersi ragionevolmente esclamare: « In ogni accento di poeta ,in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioiendo » (4).

Autonomia completa, come ognun vede, capace di situarsi di fronte all'atteggiamento estetico medievale in nesso di netto capovolgimento e di autorizzare in sede pratica le tante euforie di conquista che hanno baldanzosamente risuonato sino a qualche anno fa. Sino a quando, cioè, non hanno cominciato a far capolino anche qui da noi, con audacia sempre crescente, slogans estetici di nuovo tipo, tendenti a delineare la tanto decantata autonomia crociana con tratti leggermente diversi. Tratti con i quali dall'aspetto-conquista si passava decisamente a quello-perdita e a una perdita denunciata con i termini spietati di divorzio arte-vita. Si pretendeva, nientemeno, di impostare il processo ai piedi stessi dell'edificio crociano, poggiante sul fondamento dell'« universale concreto », quell'universale concreto che dalla stratosfera hegeliana era stato da Croce riportato in terra nel pieno della vita, economica persino (e soprattutto!). Universale « economico » (potremmo dire, rifacendoci al punto fondamentale del recupero crociano) e datore d'autonomia, che ora veniva annientato proprio su esigenza economica e per rivendicazione autonomistica, precisatasi in reclamo di libertà nel senso più pratico della parola.

Per renderci conto del nuovo mondo in cui siamo entrati (e in quello in cui tra poco entreremo), occorre rifarci ancora alla formula-madre dell'intero regno dell'autonomia artistica: l'hegeliana identità soggetto-oggetto, rivivendone nuovamente la nota «astrazione» e la conseguente istanza di concreto, che ci ha portato all'« universale » crociano. Una volta fissata l'istanza, non si stenta affatto a collocare accanto all'integrazione crociana due altri bisogni di concreto i quali, anzichè accontentarsi di aggiustamenti fatti in casa, hanno totalmente varcato le pareti domestiche sino a scindere l'identità

4) Da « Il carattere di totalità dell'espressione artistica », in « Nuovi Saggi d'Estetica », pag. 122.

stessa. Da una parte, lo strabordare dell'oggetto (Marx), dall'altra l'inflazione (o crisi che dir si voglia) del soggetto (Kirkegaard). Questo secondo itinerario, autonomistico e ad oltranza, per ora non ci interessa. Seguiamo, invece, per sommi capi il progressivo precisarsi estetico dell'altro. Un profilarsi, che, anzitutto, ha capovolto il termine centrale: materia, al posto dello spirito, con una preponderanza « economica » tanto esclusiva, quanto prima lo era stata quella « ideale ». Mantenuto è invece il meccanismo che aziòna la nuova realtà: « dialettica », come la precedente, sì da poter accettare ancora tutte le leggi che avevano regolato il movimento di prima.

Dispensando il lettore da certe particolareggiate ed entusiastiche descrizioni del nuovo panorama, individuiamone anzitutto i tratti essenziali. Dominatore assoluto l'elemento-lavoro, o meglio « l'uomo organizzato dai processi del lavoro... armato di tutta la potenza della tecnica moderna » (5). Uomo globale che verrà subito sfaccettato nei suoi più significativi volti di settore: l'adulto, già parte fattiva dell'impronta agricola e industriale che caratterizza la nuova Russia, i giovani in preda al fermento rivoluzionario, la donna stessa, già « per decine di secoli... allevata per i piaceri dei sensi e come animale domestico, adatta a recitare la parte di padrona di casa », ora invece divenuta tale da operare « liberamente e stupendamente in tutti i campi dell'edificazione socialista ».

Venendo ora al succo del nuovo mondo estetico da leggere soprattutto in cifra autonomistica, ci farà strada autorevolmente e chiarissimamente una definizione del « realismo socialista » data da Vsevolod Pudovkin, accurato teorico oltre che regista. « E' quel metodo di lavoro dell'artista sull'opera sua, che lega nella maniera più profonda l'artista con la viva realtà che lo circonda e, quel che più conta, rende l'artista attivo e partecipe del lavoro di tutto il popolo, lo rende, cioè, un valido ed energico autore della costruzione della società comunista » (6). Due momenti ben distinti. Il primo, passivo (potremmo dire in confronto con l'attivismo dinamico del secondo), fa dell'arte un « manuale di vita » e dell'artista un essere tuffato nel pieno d'una realtà dal volto ben preciso: il volto economico, protagonista incontrastato nei fotogrammi del regista sovietico, nelle tele del pittore neorealista italiano, nei versi dei vari poeti marxisti europei in perfetta sintonia col profetismo d'uno di loro, J. Cassou:

« les poètes un jour reviendront sur la terre » (7).

Poi c'è il secondo momento, quello « tendenzioso » o, con termine più accettabile, « romantico-progressivo », inseparabile dal primo in un « credo » estetico per il quale contemplare il « manuale di vita » viene automatica-

---

5) Per questa citazione e per quelle immediatamente seguenti, cfr. « Arte e letteratura nell'URSS », Edizioni sociali, pag. 49.

6) Cfr. « Rassegna della stampa sovietica » n. 10, ott. '49, p. 34.

7) Un chiaro esempio di questo ritorno dei poeti sulla terra: lo « Spain 1937 » di W. H. Auden:
« Ieri l'istallazione delle dinamo e delle turbine;
il costruir ferrovie nel deserto coloniale;
ieri la classica lettura sull'origine dell'umanità,
ma oggi la lotta ».

mente a coincidere con l'impegno a migliorarne le pagine. Ce lo dice, tra gli altri, Majakovskij, « il miglior poeta dell'epoca sovietica » (secondo la definizione di Stalin):

> « Il poeta
> del presente
> soffia
> da una scintilla non chiara
> un chiaro sapere ».

Poesia come missione, come volontà d'influsso, come dono d'ulteriore chiarezza di cui far beneficiare il già chiaro manuale di vita socialista. E l'autonomia estetica? Parrebbe, ovviamente, andata in frantumi. Ovviamente, sì, ci risponde il marxista, ma d'una ovvietà che porta già in sè la sua condanna: l'ovvietà borghese, quella della deprecata « torre d'avorio ». Degno frutto dell'albero da cui nasce (una libertà intesa come « spontaneo riconoscimento della necessità »), l'autonomia estetica marxista è l'ultimo anello d'una catena d'assiomi, l'uno più indiscusso dell'altro. Indiscussa la piattaforma prettamente materialistica che si chiama realtà, indiscusso il suo svolgersi dialettico, indiscusso, di conseguenza, il sacrosanto dovere dell'artista, come d'ogni altro uomo, d'inserirsi in questo sviluppo come « ruota e vite » dell'ingranaggio che lo regola, per stare alla lettera delle espressioni leniniane riportate all'inizio. L'autonomia di chi liberamente vuole ciò ch'è già di sua natura necessario.

Il guaio, però, sta proprio nel cumulo di queste cose «indiscusse». Troppe, effettivamente, su un piano logico, sì da lasciare alquanto improvata la dura conclusione che a un certo punto se ne dovrebbe trarre: l'inserzione come « ruota e vite »: un ingranaggio estremamente duro. E del disagio non si è tardato molto a dare atto nello stesso luogo di nascita del movimento estetico di cui ci occupiamo. Si ricordino certe violente reazioni avutesi già nel '34, al famoso congresso degli scrittori sovietici, come quella di Jurij Olescia: « M'è difficile comprendere il tipo dell'operaio, il tipo dell'eroe rivoluzionario. Non riesco ad esser tale: avrei mentito, non ci sarebbe stata in me quella che si chiama ispirazione ». Più eloquentemente ancora ne ha dato testimonianza lo scadere della prima poesia della rivoluzione, una volta passata da ispirazione sentita (si pensi al messianismo d'un Blok nel preconizzare i futuri sviluppi della rivoluzione) a ricetta ininterrottamente imposta. Disagio aggravato ancor più fuori Russia dal dilagare d'un verbo estetico autonomistico di ben più ampie pretese: l'autonomia « engagée ».

E' necessario ricollocarci ancora di fronte alla formula-madre dell'autonomia estetica, ricontemplandola nella già infranta identità di soggetto ed oggetto. S'è già visto lo strabordare dell'oggetto (Marx, e in cifra estetica, il realismo socialista). Ci sono ora da seguire le fasi della parabola opposta: l'inflazione del soggetto, nata con Kirkegaard come semplice denuncia del singolo e giunta fino a noi in forma d'autentico grido esasperato. Di essa agli effetti nostri (vale a dire, cogliendone i puri riflessi automistici) ci interesserà soprattutto l'esperienza sartriana, tutta presa dalla preoccupazione di giocare l'arte in « funzione sociale », ma nel presupposto basilare della rivendicazione « dell'autonomia e dei diritti della persona ». Scorrendone breve-

mente i punti fondamentali, non tarderemo a cogliere il perfetto identificarsi della rivendicazione indicata con l'altra di cui ci stiamo occupando: l'autonomia del fenomeno artistico.

Punto di partenza nel monismo considerato poco fa era la materia protesa verso il ritmo dinamico infusogli dal motore dialettico. Nel monismo presente l'inizio sarà caratterizzato ancora da qualcosa di continuo, opaco, amorfo in sè (l'essere), destinato a movimentarsi attraverso l'impulso, dialettico anch'esso, dell'opposizione rappresentata dal « néant »: il singolo che si stacca dall'insieme (la massa opaca dell'essere) come « vuoto » nel pieno di quello, come « buca », « falla », « decomposizione », « fessura ». E' l'affermarsi della libertà, «stoffa dell'uomo », (anche se descritta in termini molto negativi) contro il regno della necessità. Una libertà tristemente « cara », purtroppo, destinata a rivelarci subito i vari spettri che costituiscono il suo progressivo precisarsi: ansia, tensione, attesa infinita, assurdo, necessità di malafede, inflazione di sofferenza, mania d'azione, scacco e, al termine delle apparizioni: libertà-condanna. Condannati a essere liberi (anzichè dotati di una libertà-dono), assolutamente impossibilitati a non esserlo, a non « situarsi », a non « impegnarsi » per l'affermazione di questo nostro essere liberi.

Da questo generico imperativo d'un « engagement » inevitabile alla proclamazione di un'arte « engagée », il passo è naturalissimo: è, potremmo dire, la pura « constatazione » d'un fatto che non può essere concepito diversamente. Siamo fatti così con questa necessità d'affermarci liberi, incapaci d'alcuna altra dimensione. Affacciarci alle soglie della vita estetica con la pretesa di sentirsi dispensati dalla ineluttabilità dell'« engagement » è un puro assurdo. Ed eccoci, allora, all'obbligatorietà (addirittura) dell'autonomia artistica, semplice volto estetico di quell'imprescindibile dovere che si chiama affermarsi autonomi. Eccoci, però, anche alle spietate conseguenze d'un « engagement » che brucia quanto tocca. Lo coglieremo tutto intero per via d'opposizione, dopo aver analizzato il reparto artistico che gode le compiacenze sartriane: la prosa, « utilitaria per essenza », fatta su misura per realizzare quel « va et vient » dialettico che è essenziale all'espressione artistica. L'espressione cui la prosa si affida è in sè completa: una semplice « cérémonie du don », che, accanto all'offerta dell'autore-scrittore, esige l'accettazione del contemplatore-lettore. Espressione incapace d'esaurirsi in se stessa, facendosi fine, ma umilmente tendente a prestarsi come semplice mezzo di comunicazione, come puro avvio d'un colloquio che intanto è tale in quanto si dà la compresenza di chiamata e risposta. « Scrittura-appello », parola-messaggio, anche se contenuto nei limiti dell'« expression involontaire », della comunicazione senza esplicito disegno; « va et vient » bipolare in cui la non auto-sufficienza del segno espressivo è presupposto insostituibile.

Ma allora la sorte delle altre arti, di loro natura non utilitarie, intrinsecamente nutrite di compiacenze espressive che nel conseguimento del « segno » vedono il pieno esaurirsi di tutte le loro mire, è già decisamente fissata. Serva a mò d'esempio il verdetto sull'impossibilità d'« engagement » insita nel fatto poetico.

« Le parleur est en *situation* dans le langage, investi par les mots; ce sont les prolongements de ses sens, ses pinces, ses antennes, ses lunettes; il les

manoeuvre du dedans, il les sent comme son corps, il est entouré d'un corps verbal dont il prend à peine conscience et qui étend son action sur le monde. Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière. Au lieu de connaitre d'abord les choses par leur nom, il semble qu'il ait d'abord un contact silencieux avec elles puisque, se retournant vers cette autre espèce de choses que sont pour lui les mots, les touchant, les tâtant, les palpant, il découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées. Faute de savoir s'en servir comme *signe* d'un aspect du monde, il voit dans le mot l'*image* d'un de ses aspects... Comme il est déjà dehors, au lieu que les mots lui soient des indicateurs qui le jettent hors de lui, au milieu des choses, il les considère comme un piège pour attrapper une réalité fuyante; bref, le langage tout entier est pour lui le Miroir du monde » (8).

Prova lampante di questo estraniarsi del poeta dal mondo e farsi tutt'uno con la propria emozione, con una parola poetica che è un vero « microcosmo », certi ritrovati tecnici comunissimi alla poesia: inizi con un « ma » o con un « e », come:

« Fuir, là-bas fuir, je sens que des oiseaux sont ivres,
Mais ô mon coeur entends le chant des matelots ».

che suppongono tutto un ragionamento interiore; domande che non attendono risposta alcuna, come

« O saisons! O châteaux
Quelle âme est sans défaut? »

E quel che vale per la poesia, identico peso ha per la pittura e musica, esse pure adoratrici del « segno », anzichè utilizzatrici di esso. Ma allora sarà mai possibile parlare di « engagement » al di fuori della prosa? Poesia, pittura e musica non « esistono », non « si fanno », ma semplicemente « sono », e, come sfuggono al piano dell'esistenza, così sfuggono a quello della « situazione » e, conseguentemente a quello dell'« engagement ». Parlare d'autonomia a proposito di esse non ha alcun senso.

* * *

Il panorama sinora contemplato, oltre a darci un'idea abbastanza adeguata (nonostante l'inevitabile sommarietà di procedimento) dell'ampiezza di visuale autonomistica insita nella problematica estetica contemporanea, non tarda ad offrirci anche la chiave di lettura dell'insieme. Indiscutibile prepotenza di respiro autonomistico in tutti tre i casi, ma soffocato sin dal suo nascere dall'esiguità ambientale che lo comprime. Crisi di spazio, in cui poter distendere le proprie aspirazioni. Un'unica diagnosi universalmente valida. Nell'autonomia crociana si tratterà d'una esiguità «ex parte subiecti», per così dire; da parte, cioè, d'un momento artistico mutilato nelle sue possibilità realizzatrici dal già denunciato « divorzio » arte-vita e dall'indole permanentemente aurorale (nonostante le decantate espansioni delle susseguenti formulazioni estetiche) del soggetto creatore. Nel caso marxista l'elemento

8) Situations II, Ed. Gallimard, pag. 65.

corrosivo andrà ritrovato nel principio dell'artista « ruota e vite », dal quale ha origine una preponderanza oggettiva in cui il momento del soggetto si riduce a cosa pressochè insignificante. Nel mondo sartriano l'attimo dell'autonomia è talmente fuggente da lasciare a stento la possibilità di scinderlo un po' più che solo logicamente da un automatico sentirsi bruciati.

Diagnosi, però, da non forzare oltre i limiti strettamente necessari. Il finale « bruciato » o soffocato, che dir si voglia, non può, anzitutto, farci misconoscere la positiva conquista realizzata dalla problematica contemporanea con le sue preoccupazioni autonomistiche, nè, in secondo luogo, i riflessi di questa generale positività riscontrabili in ognuno dei settori considerati; riflessi da ritrovare non solo nel fondamento di verità che ne costituisce l'esigenza iniziale, ma anche in tutti gli sviluppi effettuatisi prima del finale stesso. Punto, questo, essenzialissimo per una retta impostazione della sintesi autonomistica che ora vorrebbe profilarsi come felice erede della « verità » insita nei tre mondi estetici contemplati senza doverne obbligatoriamente ereditare anche le funeste conseguenze finali.

Si tratterà, come primo passo, di precisare bene questa premessa metodica, con una netta presa di posizione di fronte all'intera esperienza immanentistica, autorevolmente documentata dai tre mondi estetici contemplati. Totale accettazione di essa con una più o meno entusiastica scelta tra i principali filoni di pensiero che ancor oggi la rappresentano? Colpo di spugna che, prendendo definitivamente atto del suo « fiasco », s'accinge a cancellarne anche il ricordo? Tra i due estremi (ispirati, l'uno alla più stucchevole retorica immanentistica, l'altro a un fideismo terribilmente rinunciatario) ci si consenta di delineare una posizione intermedia che, senza indulgere ai « pericoli » della modernità, ritiene di poter pronunciare nei confronti della esperienza immanentistica un verdetto alquanto più mite del colpo di spugna.

* * *

Esiste un fondamento logico della non « bruciata » autonomia che vorremmo presentare come felice erede di quella già ambita dalle posizioni immanentistiche considerate? Penseremmo di sì, e il lettore non tarderà a convincersene solo che voglia seguirci in alcune precisazioni d'obbligo, meglio: in alcune localizzazioni della geografia filosofica dei nostri giorni. Mettiamo a fuoco, di tale geografia, il versante idealista, cogliendone, come risultato finale, la formulazione gentiliana sintetizzabile nei due punti basilari dell'unità dell'esperienza risolta nel pensiero e nella mediazione teologica di essa identificata con l'Assoluto. L'errore lo troveremo non nel primo momento (ereditabilissimo anche in piena coscienza trascendentistica), ma nell'equivoco su cui poggia il passaggio dal primo al secondo momento. Che con l'Assoluto vada identificato il pensiero, d'accordo (quale cosa infatti potrei io anche lontanamente sospettare come esistente se non « pensandola » e quindi riducendola a pensiero?). Che con l'Assoluto vada identificata l'esperienza è cosa che oltre a non presentare alcuna urgenza logica (e a dimostrarlo saranno proprio gli ultimi sviluppi della scuola gentiliana che, una volta proclamata l'identità esperienza-Assoluto, anzichè assolutizzare l'espe-

rienza, preferiranno relativizzare con l'esperienza l'Assoluto) esige un prezzo estremamente caro: la rinuncia ad ogni senso di « ulteriorità » rispetto all'immediato che io esperimento e al fatto che tale immediato è sperimentato da me, singolo. Il prezzo contro il pagamento del quale, precisamente, marxismo ed esistenzialismo sono insorti. Il primo, cominciando a reclamare quell'« ulteriorità » che si chiama oggetto (e così avviando quel moto dialettico che a un certo punto ci porterà all'Assoluto), il secondo riaffermando i diritti del singolo con quell'asprezza che sopra abbiamo potuto constatare.

Verità autentiche, queste tre esigenze: l'immediato idealista come certo fondamento d'ogni sapere, il recupero dell'oggettività postulata dal marxismo e il ritrovamento del singolo imposto dall'esistenzialismo. « Impazzite », se si vuole (per rifarci ad una terminologia di sapore chestertoniano), ma sempre tre « verità », e per di più tali che, sfrondate delle loro gratuite e suicide superfetazioni, possono insieme offrire un punto di partenza totalmente rispondente alle voci autonomistiche sopra ascoltate. C'è solo da vederle trascendentisticamente composte in nesso di reciproco completamento, anzichè monisticamente opposte in senso disgiuntivo; sì da darci un'autonomia estetica che, nell'atto stesso in cui si alimenta dell'intero apporto di criticità conquistata dall'Idealismo, sa sentirsi esperienza del singolo ed eco personalissima di un'alterità ispiratrice (9). Soddisfatte in nota le giuste esigenze di approfondimento che qualche lettore qui potrebbe avanzare, il ragionamento estetico fattibile nel nuovo ambiente in cui ci troviamo potrebbe agevolmente svilupparsi in modo da comprovare a perfezione quel senso di rispetto alle tre posizioni sopra ricostruite da cui nasce il diritto all'eredità pure illustrato.

* * *

Arte (anche per noi con Croce) è fenomeno di conoscenza. Attività dell'uomo che « vede » o che sente, non dell'uomo che vuole, dell'uomo circoscritto in un mondo di conoscenze da riflettere, non in quello di fini da raggiungere. Dal che scaturisce (in senso compatibile, naturalmente, con le integrazioni che tra poco verranno fatte) anche una piena accettazione di certi estremismi autonomistici che più han fatto parlare d'assurdo estetico. Autonomia, cioè, nel senso più assoluto della parola; così completa da farci cogliere l'arte anche là dove gli interessi dell'umanità esulano del tutto e perfino là dove la verità e i valori morali sono assenti o addirittura negati. Un'adesione a Croce così sentita, sino a questo punto, da farci ripudiare del tutto il « deboli perchè poveri ideologicamente » ascoltabile in sede mar-

9) Senza addentrarci personalmente in una pericolosa divagazione metafisica, preferiamo rimandare il lettore al teorico d'obbligo a questo proposito: Gustavo Bontadini col suo originalissimo « punto di partenza » (esperienza, principio di contraddizione e idea dell'ulteriorità) effettivamente capace di recuperare scientificamente, ricomposte in nesso di reciproco completamento, le esigenze centrali delle tre esperienze immanentistiche considerate. Tra i suoi testi, oltre alla sua opera in genere che, sparsi qua e là, contiene continuamente riferimenti a questo tema centrale, citiamo soprattutto « Dal problematicismo alla metafisica », ed. Marzorati, Milano 1952, da pagina 123 a 142.

xista o l'idea d'un imperativo categorico morale sottostante a quello estetico in quanto tale raccolto dalla più autentica coscienza crociana.

Con Croce (sino a questo punto, ripetiamo) anche contro certi oltranzistici ortodossismi facili a gridare allo scandalo di fronte a questo modo di ragionare. Sinceramente, non vediamo il perchè di certe confusioni tra esigenze morali e prerogative estetiche che, su schermo cambiato (cattolico, anzichè marxista o esistenzialista) ci riproiettano ancora una volta lo strozzamento dell'esperienza artistica già deprecato nei due settori monistici contemplati subito dopo il monismo crociano. E non tarderemo a convincerci solo che ci si decida a prendere definitivamente atto di quella nuova dimensione di verità ch'è stata la coscienza estetica svegliata dall'idealismo. Verità autentica che nel regolare nesso di intercomunicanza con tutti gli altri settori del vero (il logico, il matematico, il morale, ecc.); non ha alcun marchio di minorazione che le impedisca un volto armonicamente autonomistico pari a quello che sogliamo tranquillamente accordare agli altri settori.

Il punto è proprio e tutto qui: in quest'autonomia armonicamente composta. Tentiamo di ricostruirne gradatamente i lineamenti essenziali. La premessa logica, prima di tutto. Un minimo di vicinanza al clima filosofico in cui siamo sfociati con la formulazione sintetico-progressista presentata come superamento delle posizioni estetiche prima ricostruite, non tarda a farci vedere in esso un recupero della impalcatura trascendentistica preesistente all'idealismo. Recupero progressista, sottolineiamo ancora, tale cioè da riprendere la metafisica classica non come un comodo « terminus a quo » mutuato di peso dall'ambiente antico e medievale che le fece da culla, ma come aggiornatissimo « terminus ad quem » beneficiante di tutti gli arricchimenti effettuati dal pensiero moderno. Recupero che nel nostro caso presenta coincidenze sorprendenti. Ascoltiamo S. Tommaso, « argumentum auctoritatis » numero uno. « Videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentet rem quamvis turpem ». L'artista che ha saputo realizzare una bellezza da un mondo e in un'atmosfera che la morale non può assolvere, sarà giudicabile come uomo in sede morale (dove la categoria che vale è « lecito e illecito »); come artista sarà giudicabile solo in sede d'arte, dove la categoria è un'altra: « arte o non arte ». Conclusione che non rappresentava affatto un paradosso per S. Tommaso. « Et peccatum (quello morale) non est proprium artificis in quantum artifex sed in quantum homo est ». Manchevolezza artistica e manchevolezza morale: due cose ben distinte: « unde ex primo peccato (l'artistico) culpatur artifex, sed ex secundo (il morale) culpatur homo in quantum homo » (10). E il giungere a queste conclusioni d'un senso progressista enormemente onorifico per il pensiero metafisico (troppo spesso, ahimè, dimenticato da certi troppo reazionari paladini dell'ortodossia!) era per S. Tommaso questione d'enucleazione di premesse già stabilite. Fondamentalissima tra le quali il bello concepito come « splendor formae », come fulgido apparire d'una qualunque « forma » o essenza che dir si voglia, vera o falsa che sia, edificante o meno e anche addirittura « turpis ». Quel che conta non è la « forma » nella sua grezza materialità, ma, precisamente, il

10) S. Th. I-II, a. 2 ad 2, q. 21.

suo fulgido apparire. E' l'aver « visto », potremmo dire con terminologia di Eliot, che fa stupendamente eco al « visivismo » estetico tomista-dantesco. « Visto » con la « claritas » o fulgore d'intuizione ch'è il primo avvio a quell'« espressione » che è il fatto artistico. Perspicacia d'intuito interno: l'elemento catalizzatore (per restare sempre in terminologia eliottiana) in cui contenuto ispirante e partecipazione tecnica si annullano nel nascente fatto espressivo.

E la miglior conferma della ragionevolezza di questo, solo apparente, « lassismo estetico », come qualche lettore avrà etichettato questa presa di posizione rigidamente autonomistica, viene proprio dalle felici conseguenze che ne derivano sia come rettitudine di diagnosi possibili che come conseguente severità in sede morale. Portiamoci (tanto per intenderci subito sulla rettitudine di diagnosi possibili) nel vivo del fenomeno artistico con criterio non-autonomista. Il dilemma di fronte al quale ci si viene a trovare è tremendamente chiaro: o accettare in sede morale certi slittamenti in zone censurabilissime (con sfocio in vero campo lassista) o espellere dal patrimonio artistico una buona metà di ciò ch'è universamente ritenuto tale (con ovvio sfocio in pericolosa originalità). Situazione già vantaggiosa (questa della tesi autonomistica nei confronti dell'altra), che viene ulteriormente convalidata dalla possibile severità nei confronti di tutte le menomazioni morali che molto spesso vengono autorizzate in nome dell'arte.

La chiarezza di prospettive offerta infatti all'artista in quanto tale non annulla minimamente i limiti che vincolano l'artista-uomo. Limiti personali, anzitutto. Tra i termini fondamentali del vocabolario estetico-trascendentista ce n'è uno che cade molto a proposito: « complacentia ». E' parte essenziale di quell'« intuitus » estetico che, come abbiamo visto, fa da catalizzatore tra il contenuto ispirante e l'intervento della personalità creatrice. Un lavorare a caldo (potremmo dire in termini banali) che se in sede estetica ha un limite estrinseco nell'eventuale raffreddamento sopraggiungente, in sede morale ha un limite prettamente intrinseco nel tipo di contenuto da riscaldare col calore dell'arte. Quando la « complacentia » si accende su un contenuto offensivo per la morale, quando il calore artistico diviene fuoco proibito, la conseguenza è più che ovvia, anche se valida per l'« homo » e non per l'« artifex »: siamo di fronte al limite e il valicarlo è assolutamente censurabile. Limite, inoltre, sociale, da intendere secondo tutte le sfumature che il termine può assumere. Sociale nel senso più generico della parola, quando, cioè, il « peccatum » dell'artista-uomo viene ad offendere sentimenti che, pur non ricadendo nel reparto morale strettamente detto, rientrano in un'eticità tutt'altro che scavalcabile: amor patrio, per esempio. Limite sociale da ritrovare in una prima forma di scandalo esistente non già in sede creativa, dove, per la psicologia stessa degli artisti, possono aver luogo certe innocentissime « complacentiae » che diventano invece estremamente colpevoli in sede espositiva, nel passaggio, cioè, dal chiuso degli studi artistici all'aperta contemplazione del pubblico più svariato, così facile, spesso, a sostituire i calori freddamente artistici con altri... più umani. Si pensi a tante compiacenze sul nudo che nel momento creativo

non hanno importato alcunché di morboso e che ben diverso effetto causano una volta esposte al pubblico.

C'è poi lo scandalo propriamente detto, da guardare senza la minima connivenza, specialmente quando si tratta di forme artistiche dotate di possibilità di presa sul pubblico sbalorditiva, più che semplicemente efficace. E il discorso qui si porta d'obbligo a una forma espressiva che, anche per l'indole delle pagine che ci ospitano non poteva in alcun modo essere passata sotto silenzio: il cinema. Cinema come arte, naturalmente, e non come gratuito spogliarello. Ci capita proprio in questo momento sotto gli occhi una serie di fotogrammi scelti da una sequenza universalmente considerata come autentico pezzo d'antologia: la notissima sequenza del caminetto di *Le diable au corps* di Autant-Lara. La macchina da presa, inquadrando la scena di Marthe e François sul letto, intenti a baciarsi, comincia a carrellare verso sinistra, toccando successivamente i due giovani abbracciati, la spalliera e la grata del letto, fino a scoprire l'interruttore della luce. Il movimento si arresta per alcuni fotogrammi: la « camera » inquadra in dettaglio le mani di François e Marthe, che contemporaneamente si protendono verso l'interruttore, e vi indugia anche quando la luce è stata spenta. Riprende poi la carrellata che, continuando in senso circolare verso sinistra, scopre il serico « pouf » e il caminetto in cui ardono due tronchi. Nuovo arresto, lunghissimo, per rendere evidente il lento scorrere del tempo sull'identica inquadratura del caminetto; nel quale le fiamme aumentano di intensità, diventano più alte, guizzano in ogni direzione, si attorcono, per infine affievolirsi e spengersi. Dal caminetto, con opposto movimento di carrello, la « camera » torna a spostarsi verso il letto, inquadrando successivamente la finestra, da cui trapela la luce del giorno, la parete, un lume, la toletta, un'altra finestra, un altro spazio di parete per finire infine sui due amanti. Prima viene scoperto François, che bacia le dita di Marthe, poi entrambi i giovani, centrati sul loro volto per spiarvi le prime sensazioni mattutine alla trascorsa notte d'amore. La donna appare trasfigurata, François felicissimo della sua « scoperta », di poter, cioè, dedurre dal volto di Marthe che essa, nonostante la sua esperienza matrimoniale, esce dalla sua prima notte completamente insonne.

Di fronte a una pagina del genere, la reazione del pubblico alle prese con l'Autant-Lara « artifex » è obbligatoriamente delineata: ammirazione per l'intensità allusiva e per il carattere insuperabilmente unitario che domina l'intera sequenza addossata all'immagine del caminetto e a tutto ciò che in esso si verifica. L'uomo morale, però, non può non prendere atto che si trova di fronte a un autentico caso di lavoro caldo (come sopra dicevamo), di « complacentia » da condannarsi decisamente sul piano morale.

* * *

Resta da vedere brevemente, dopo questa esplicita rivendicazione d'eredità crociana e la sua piena compatibilità con gli imperativi morali, la possibile conciliazione di questo primato « visivo », su cui l'autonomia artistica si basa, con l'esigenza spiccatamente attuale che si chiama « engage-

ment ». Arte, fenomeno « visivo » e quindi completamente esaurientesi in sede propria (senza alcun puntellamento da parte d'altri reparti del vero per trovarvi una sua piena giustificabilità), non però fenomeno assenteista, indulgente al divorzio arte-vita giustamente denunciato dai settori « engagés ». E il ricostruirlo, questo indispensabilissimo nesso arte-vita, non sarà per niente difficile solo che si confronti il fatto estetico intuitivo, trascendentisticamente inteso, con l'arcinota intuizione crociana.

Senza qui volerci inoltrare nei vari malriusciti tentativi di equilibrio monistico che hanno accompagnato il lungo evolversi dell'intuizione crociana, è ovvio che le dimensioni dell'arte « immagine interna » e dell'arte « ri-creazione » (per esprimerci alla Maritain) o dell'arte « co-nascita » di cose e loro espressione artistica (secondo la felice terminologia di Claudel) sono nettissimamente diverse. L'una è costretta a lambiccarsi, sia come contenuto ispiratore che come forma espressiva su una monodimensionalità effettivamente incapace di adeguarsi alla vita reale (oggettivissima, logicamente esterna al fatto intuitivo anche quando gli è psicologicamente interna); l'altra, invece, è suscettibilissima di un aggetto in profondità illimitatamente bidimensionale dantescamente (tanto per aggiovarci del più autorevole degli esempi) profondo (11). Così profondo, questo aggetto possibile in sede trascendentistica, da collocarsi esattamente agli antipodi dell'iniziale affermazione gentiliana: « Dal petto del lavoratore il canto non si leva a salutare un'immagine bella, prima che l'animo non si rassereni dall'affanno della fatica ». Quanto splendore d'immagini, quanta autentica poesia, quanti veri irrobustimenti artistici nati recentemente sulla realtà del lavoro in sè, sulla psicologia del lavoratore, sul « luminismo » delle officine capacissimo, esso pure, d'una resa poetica che non ha niente da invidiare ai luminismi tradizionalmente ammessi. Si pensi a questo proposito (tanto per localizzare una reale esperienza artistica senza per forza rifarci al luogo comune del neorealismo cinematografico italiano) al poderoso rinsanguamento verificatosi nell'ultima poesia inglese su ispirazione proletaria. Si pensi alla prima poesia della rivoluzione russa. Tutto sta a saper ben distinguere l'invalicabile linea di demarcazione, quella oltre la quale l'esperienza « sentita », capacissima d'essere « visa » qualunque ne sia la « forma » ispiratrice, diventa una pura cartolina-precetto, puro slogan pubblicitario (Pudovkin, l'ultimo, serva d'esempio).

Altrettanto si dica dell'esperienza del « singolo », anche limitata ai fantasmi che fanno capolino nel caleodoscopio sartriano: nausea, angoscia, sofferenza. Ci basterà, a questo proposito, un esempio domestico per cogliere anche qui l'esatta linea di demarcazione tra l'angoscia votata alla « bruciatura » di cui sopra e quella destinata a farsi genuina poesia: l'esperienza ungarettiana, che nella dolina del Carso ha trovato lo spunto per un'innegabile identità di linguaggio col vocabolario generale fiorito in sede esistenzialista. Frutto, ambedue, della prima guerra mondiale, si sviluppano quasi all'unisono nella sensazione del limite, nella scoperta del nulla, nella pre-

---

11) « Finis totius et partis est removere in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis »; lettera a Cangrande della Scala.

senza della morte e in un clima di solitudine assoluta. Coincidenze d'obbligo che aumentano ancora col passaggio dalla fisionomia esistenzialista in genere a quella particolare sartriana. Quando, infatti, si sente Sartre portare come esempio dell'estraniarsi del poeta dal mondo, per farsi tutt'uno con la propria emozione, il ritrovato tecnico di certi inizi con un « ma » o con un « e », supponenti tutto un ragionamento interiore, non si può non pensare ai versi di « La madre »

> « E il cuore quando d'un ultimo battito
> avrà fatto cadere il muro d'ombra,
> per condurmi, Madre, sino al Signore,
> come una volta mi darai la mano » (12)

che effettivamente affiorano da uno scambio intimo vivissimo prima ancora d'essere esternato. Quando si vede additare come principale sinonimo di alienamento l'ammettere le « ouvertures sur l'Eternel », l'occuparsi di Dio, è troppo naturale il ricordo di ricerche poetiche che hanno avuto soprattutto il merito di aprire « uno spiraglio sull'eterno », d'una poesia che « brama ristabilire un contatto tra l'uomo e Dio », al quale, del resto, conduce quello stesso sentimento che nel Sartre de « Le mosche » è la principale arma di ribellione della creatura contro Dio: il sentimento della libertà. Solo che la coincidenza iniziale non tarda a precisarsi assai presto nel contrasto più stridente. Da una parte, sul presupposto del « Dieu n'existe pas » ci si rassegna ad un'esistenza umana sempre più sconsolata; dall'altra, con l'ansia d'un « uomo che spera senza pace », si cercherà di vincere la « crudele solitudine », di ritrovare consistenza nel naufragio d'ogni cosa, registrando nella fedeltà del diario una riscoperta comunicazione con Dio e con tutta la società dei sofferenti.

« Engagements » realissimi e profondissimi sì da ridurre un eventuale verdetto « divorzio arte-vita » a quanto di più assurdo possa escogitarsi, ma che, allo stesso tempo, non rinunciano minimamente alle prerogative autonomistiche che sopra abbiamo rivendicato al fenomeno artistico. Autentici casi di « socializzazione » estetica, ma senza il duro scotto della caduta nell'impoesia che in questi ultimi anni abbiamo visto così generosamente pagare dai vari Eluard, Aragon obbedienti al verbo sovietico, o dai vari retorici della « nausea » fioriti in dimestichezza con St. Germain-des-Prés.

12) Da « La madre » in « Sentimento del tempo », p. 86.

Gli scrupoli di Zinnemann individualista e galantuomo

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Fred Zinnemann potrebbe essere un impiegato di banca, di quelli che restano ai primi gradini della carriera e si distinguono per lo zelo e la compostezza. Cinquantun anni, una solida fama, un gruppo di film seri, un promettente inizio dell'attività produttiva: così, il regista contraddice il suo aspetto modesto. E' un contrasto strabiliante, diciamolo pure. Da questi europei emigrati in America per fare del cinema ci si può aspettare di tutto, ma la sorpresa Zinnemann rimane certo la più grossa. Piccolo com'è, vestito dimesso, la voce bassa e incerta di uno che non sa parlare, gli occhi rivolti al pavimento e nascosti dall'ombra di una fronte sproporzionata, non si riesce ad immaginarlo sul *set* nemmeno se si pensa ad un miracolo. Se un produttore lo vedesse, e gli saltasse di volerlo impiegare, gli affiderebbe un ruolo qualunque di aiuto: quello che misura i fuochi della macchina da presa; o colui che dà una mano al fonico, o — al più — l'assistente che ripassa le battute con gli attori.

Quand'era giovane, non doveva apparire molto diverso. Cominciò come comparsa, a Hollywood, tanto per campare. Voleva fare l'operatore, aveva studiato a Parigi, presso la *Ecole technique de cinématographie* — « una scuola eccellente (dice) che alla fine del corso ti mette in grado di dirigere la fotografia » — ma i sindacati statunitensi non gli consentirono di cimentarsi con la *camera*. Così gli toccò arrangiarsi con mestieri di bassaforza. Si procurò una presentazione per un ispettore di produzione della Universal, il quale lo fece lavorare sei settimane, alternativamente nei panni di un soldato tedesco e dell'autista di un'ambulanza francese, in *All Quiet on the Western Front* di Lewis Milestone. Era il 1930, Zinnemann aveva ventitre anni. I suoi ricordi di oggi su quel periodo appaiono disordinati. Un incontro soltanto resiste, vivissimo, nella memoria. Tutto l'esordio gli ruota intorno come a un faro. Possiamo riferirlo con le sue stesse parole, avvertendo che furono pronunciate a voce ancor più bassa del solito, senza alcuna animazione ma — in compenso — con una sorta di rispetto solenne. L'incontro venne fuori da un groviglio di altri particolari insignificanti, in questo modo:

ZINNEMANN — *Dopo aver fatto la comparsa, fui per tre anni l'aiuto di un ottimo regista, austriaco come me, Bertolt Viertel, che era*

venuto a Hollywood insieme a Murnau. Più tardi conobbi Flaherty. Avrei dovuto lavorare con lui in Russia, per un film sulle tribù primitive dell'Asia centrale. Trascorremmo sei mesi a Berlino, in lunghe discussioni con i russi, che erano già allora assai diffidenti e difficili da trattare. Flaherty, che era — come debbo dire? — un romantico, avrebbe voluto levare un inno alla vita di quelle popolazioni che andavano scomparendo. I russi, invece, la pensavano in altro modo: secondo loro, il film avrebbe dovuto mostrare quanto fosse dura l'esistenza in quelle zone prima dell'arrivo dei trattori sovietici. Flaherty non volle sentir ragioni, e il film non si fece. Quando restammo senza denaro, ci separammo. Flaherty andò in Inghilterra, dove avrebbe realizzato Man of Aran; *io tornai a Hollywood. In quei sei mesi, l'avevo ascoltato parlare; non avevo fatto altro che quello. Avvenne una specie di osmosi fra lui e me. Riuscii a farmi un'idea precisa e completa del suo modo di intendere il cinema. Fu l'incontro professionale più importante della mia vita; in un certo senso, posso dire che oggi cerco di lavorare nella direzione che lui mi indicò, anche se non mi sono orientato — come lui — verso il documentario. Non perchè il documentario non mi piaccia. Anzi, una volta ne diressi uno in un ospedale infantile, allo scopo di appoggiare la campagna per una raccolta di fondi, e mi venne una cosa molto naturale. E se oggi non faccio altri documentari. è solo perchè non ho tempo. Flaherty era un rivoluzionario, sarà bene non dimenticarlo. Lottò contro lo spirito della produzione industriale, in un tempo in cui gli ordini giungevano dai capi delle società e gli artisti si sottomettevano perchè pensavano fosse giusto così: erano pagati e tanto bastava. Ma Flaherty, e pochi altri (come John Ford), non si sottomisero a questo principio. Furono un grande esempio per la giovane generazione, alla quale appartengo anch'io. Flaherty e Ford sono eroi da venerare.*

Zinnemann aveva bisogno, allora, di vivere all'ombra di qualcuno, senza far chiasso. Di crearsi dei modelli. Flaherty, Ford, messi sullo stesso piano, ed erano temperamenti diversissimi. Ma non si trattava, per Zinnemann, di una questione di temperamento, o di stile; bensì di un problema umano e morale. La strada del nuovo regista — « noi della giovane generazione » — era tracciata, quando ancora non se ne rendeva conto, e in un modo che gli sfuggiva.

ZINNEMANN — *Ford lavorava al servizio dell'industria, Flaherty no. D'accordo, ma il loro spirito era affine. Erano entrambi molto irlandesi. Erano entrambi ribelli e individualisti, facevano solo quel che gli piaceva. Per noi, Ford è ancora un grand'uomo, anche se ha girato troppi film e se sta invecchiando. Gli teniamo ancora gli occhi addosso, perchè anche nei suoi film più stanchi v'è sempre qualcosa degno di lui. Lui, Frank Capra, George Stevens e qualche altro riuscirono a fare buoni film a dispetto della produzione. Dobbiamo a loro se oggi tutti, o quasi, i buoni film sono prodotti da gente indipendente che lavora a modo suo e non ubbidisce alle imposizioni dei capi. Senza di loro, lo spirito dei registi hollywoodiani sarebbe molto meno elevato.*

E' curioso come queste osservazioni morali — più o meno comuni, oggi, a tutti i registi americani — prendano il sopravvento sui ricordi. Zinnemann parla di sè con una certa indifferenza, e tenta — appena può — di divagare. Commenta più che non narri. Non crediamo si tratti di modestia. Piuttosto, questo atteggiamento ha l'aria della pigrizia: in quegli anni, nulla ancora era emerso che valesse la pena di un impegno, e che valga adesso la pena di un ricordo esatto. Allora, Zinnemann non credeva di essere qualcuno e guardava a coloro che si battevano per gli ideali. Ma lui, di ideali non ne aveva. Era partito da Vienna, sua città natale, con l'intenzione di fare il regista, questo è vero (lo afferma esplicitamente, una affermazione fra le tante, tirata via come le altre), ma non era ben certo che l'avrebbe spuntata. Era più che pronto ad adattarsi, vita natural durante, alle funzioni dell'aiuto, se non gli fosse capitata l'occasione di *Redes* (I ribelli di Alvarado). 1935: aveva ventotto anni. Ci si immaginerebbe un giovanotto entusiasta, che affronta baldanzosamente la prima regìa, tanto più che le condizioni apparivano favorevolissime e il lavoro si presentava con le caratteristiche dell'indipendenza, e della libertà, lontano da Hollywood e dai *producers* ossessivi. Macchè. Mai abbiamo udito racconto più scialbo di una prima esperienza.

ZINNEMANN — *Il film fu girato su commissione del ministero delle Belle Arti messicano. Paul Strand, che lo produsse e lo fotografò, era amico di Carlos Chavez, direttore della sezione cinematografica di quel ministero. Ricevuto che ebbe l'incarico, si trovò nei pasticci. Non aveva mai fatto film prima di allora. Cercò di mettere insieme un gruppo di persone che lo fiancheggiassero, e scelse me come regista. Io non avevo mai diretto un film, ma Strand decise di correre il rischio; il che fu molto gentile da parte sua. Narrava una storia di pescatori. Lo girammo con pescatori veri e con un solo attore di professione. Restammo in Messico un anno invece dei quattro mesi preventivati. Il Messico è un paese delizioso, ci si vive molto bene.*

Tutto qui. Era cominciata la carriera di un regista che molti avrebbero ammirato, negli anni successivi, e il regista ricorda questo inizio solo perchè nel Messico si viveva bene. Saltiamo *Kid Glove Killer* (Delitto al microscopio) e *Eyes in the Night* (Occhi nella notte), due « gialli » che segnarono l'esordio hollywoodiano. Arriviamo prima a *The Seventh Cross* (La settima croce) e poi a *The Search* (Odissea tragica), rispettivamente del 1944 e del 1947. Sono due film che rivelano, anzitutto, uno scaltro manipolatore della drammaturgia cinematografica; il primo specialmente. Zinnemann non perdette tempo, lo sappiamo. L'anno successivo affrontò il tema dei reduci, secondo una consuetudine diffusa nel cinema americano del primo dopoguerra, e mise fuori *Act of violence* (Atto di violenza), un film aspro e amaro. Anche lì era evidente una essenziale stringatezza: questo regista mirava al sodo, sdegnava le vie traverse e le lungaggini, tagliava le scene in modo netto, o sbrigativo addirittura, quasi avesse fretta di concludere. Forse, era perchè temeva di scoprirsi troppo, o di passare per ambizioso. Confondersi con la massa, fare bene il proprio mestiere e

non dare nell'occhio erano sempre i pensieri dominanti di uno che diceva di amare gli individualisti. Ma Flaherty era forse diverso? Pensiamoci, per poter capire — fra poco — che specie di individualismo sia quello di Zinnemann. Prima, però, passiamo in rassegna — con le sue parole — i tre film citati. La voce insiste sempre sui toni bassi; in qualche punto parrebbe quasi annoiata, impercettibilmente. E gli occhi, grigi e smorti, si sollevano solo un paio di volte, come per caso.

ZINNEMANN — The Seventh Cross *lo girai durante la guerra, ricavandolo da un romanzo di Anna Seghers. Il libro ci era piaciuto molto; credo che fosse, per quei tempi, un libro eccellente. Narra di un prigioniero che vuol mettere in salvo la vita, e la sua sola presenza costringe il pubblico a prendere posizione, a schierarsi o da una parte o dall'altra. Non si può restare neutrali; Spencer Tracy fu molto bravo nei panni del protagonista. Solo era un po' grasso per quella parte. Peccato che non abbiamo avuto tempo di scegliere gli attori che dovevano interpretare i nazisti. Erano pessimi, e recitavano troppo. Peccato.*

The Search *avrebbe dovuto essere una specie di documentario. Non avevamo un soggetto. Partimmo per la Germania con l'intenzione di svolgere un'inchiesta sulle condizioni dell'infanzia nel dopoguerra, in un paese sconfitto. Interrogammo centinaia di persone, di profughi, di assistiti dall'UNRRA: una infinità di casi. Alla fine ci fermammo sull'idea di un bimbo che andava alla ricerca della mamma. Per la parte del soldato americano scegliemmo Montgomery Clift che a quell'epoca era apparso soltanto in alcuni* shorts *ed era del tutto sconosciuto. Eppure, gli fecero il complimento più grande che si possa fare ad un attore. Qualcuno mi domandò «Dove ha trovato un soldato che recita così bene?».*

Act of Violence *non è un film che mi piace. Lo preparammo in fretta, la M.G.M. non ci concedette che poco tempo e fissò una data improrogabile per l'inizio della lavorazione. E' un film abbastanza vuoto e inutile. Un critico americano lo definì in un modo che io ritengo giustissimo. Scrisse: «* The Search *è un film reale,* Act of Violence *un film realistico». Definizione perfetta.*

Zinnemann, dunque, si mantiene sempre indifferente verso il proprio lavoro. L'unico aspetto che, di esso, lo preoccupa davvero è l'aspetto pratico. La giustificazione di quelli che egli considera (a torto) errori la trova nella mancanza di tempo. La tirannia dei «capi», Zinnemann non la avverte tanto (come altri) nella imposizione dei soggetti e nel divieto di trattare certi temi. Non è un ribelle per ragioni ideologiche o artistiche ma per scrupolo di professionista: si lavora male con chi ti costringe a rispettare ferree scadenze e scambia uno stabilimento cinematografico per una fabbrica di pomodori in scatola. Sarà banale questa reazione, ma è la reazione di Zinnemann: segnamocela, non foss'altro per evitare che si continuino ad imbastire romanzi sul suo conto, e si trasformi quest'uomo in ciò che non vuole, e non sa, essere. Visto così, sarà meno romantico l'autore di *High Noon* e di *From Here to Eternity*, ma poco importa. Se questo può contribuire a smontare un piccolo mito, e a precisare i lineamenti di

un regista interessante, andiamo avanti. C'è dell'altro. Sappiamo, per esempio, che Zinnemann non ha mai partecipato alla sceneggiatura dei suoi film. Perchè?

ZINNEMANN — *A me piace che ogni incarico sia affidato a chi è in grado di sostenerlo. Desidero che ciascuno faccia il suo mestiere e contribuisca al film nella misura che può, e come vuole. In seguito, ci riuniamo tutti, e discutiamo il problema da ogni lato. Ma l'importante è che ognuno faccia da sè il proprio lavoro. Solo così si possono ottenere i migliori risultati. Io non intervengo molto in fase di sceneggiatura. Ho sempre avuto la fortuna di incontrare ottimi sceneggiatori.*

E la cultura di Zinnemann? Qual'è la sua preparazione culturale? Chi voglia scoprire il segreto del suo « mondo » — ed un suo « mondo » indubbiamente esiste — proverà una delusione nel leggere le parole che seguono. Solo se avrà la pazienza di vincere lo stupore e di proseguire nell'indagine che andiamo facendo insieme, si accorgerà che non è propriamente delusione, ma qualcos'altro. Qualcosa di importante per comprendere il regista e la parte migliore del cinema americano contemporaneo.

ZINNEMANN — *Una mia opinione sulla letteratura americana? Per me, uno scrittore straordinario è quel Jones che ha scritto* From Here to Eternity. *Il guaio è che gli ci vogliono sette anni per scrivere un libro. Un altro talento della nuova generazione mi sembra Robert Anderson, che ha scritto per me* The Nun's Story. *Fra gli autori drammatici, il più in vista è Tennessee Williams: tutti vanno pazzi per lui. Poi c'è Chayefsky, uno scrittore senza dubbio interessante. Non giurerei però che abbia veramente qualcosa da dire; sinora non ha fatto altro che ripetersi. E' un po' il difetto di tutti costoro, del resto: girano sempre intorno alla stessa esperienza e non sanno uscirne, a differenza degli inglesi e degli europei in genere, che sono molto più ricchi e vari.*

Chiaro. La cultura di Zinnemann è limitata ai suoi impegni professionali: conosce ciò che serve per fare del cinema. Per la concezione « europea » dell'artista, sono atteggiamenti che fanno inorridire. Ma è un artista Zinnemann? Facciamo cadere il discorso su *High Noon,* e sul tema del coraggio individuale che sta alla sua base. Di tutti i film che ha diretto, questo è il preferito del regista. E su questo si apre volentieri, senza indifferenza.

ZINNEMANN — *Non credo all'eroismo in sè. Penso invece che la coscienza sia un elemento di estremo interesse, intorno al quale si possono imbastire ottimi film. Non parlo di me. Dico soltanto che alcuni dei maggiori film della storia del cinema trattavano problemi di carattere interiore. Ricordate la* Giovanna d'Arco *di Dreyer? Un grandissimo film, secondo me, uno dei più grandi. Credo che una regola fondamentale del cinema sia questa: non si deve fotografare un'azione, bensì la reazione individuale all'azione; si deve fotografare quello che il personaggio afferra dell'azione,*

quello che ne pensa, il modo come reagisce ai fatti. Non mi interessa fotografare un uomo che spara, ma la ragione che lo spinge a sparare e il modo con cui reagisce l'altro, colui contro il quale egli spara. L'azione in sè non presenta alcun interesse. Se, poi, dobbiamo parlare di High Noon *e dello sceriffo che ne era protagonista, possiamo osservare una cosa, in linea generale. Le persone che posseggono il tipo di coraggio che distingueva lo sceriffo Kane, non hanno normalmente il tempo di starci a pensare. Il coraggio, per loro, è una cosa semplicissima, che sentono e basta, e che applicano senza nemmeno rendersene conto, e senza comunque ricamarci sopra grandi discorsi. Ho detto tante volte che spesso i film sbagliano nell'affrontare questi argomenti, perchè in essi la gente votata all'eroismo ne parla prima, a lungo. Inoltre, a me interessa molto il problema dell'individuo che deve lottare contro un gruppo organizzato. Per esempio, il tema di* From Here to Eternity *mi attrasse per questa ragione: trattava di un individuo che si sforzava di essere un buon soldato ma non rinunciava al suo diritto di essere, anzitutto, un uomo, scontrandosi con una organizzazione che in quel caso era l'esercito americano ma che poteva essere anche qualsiasi altro esercito, o una qualsiasi organizzazione, persino una società privata. Questi argomenti, oggi, sono molto importanti perchè tutti — non vorrei aver l'aria di fare un discorso — stiamo diventando sempre più standardizzati, ed è sempre più difficile essere un individuo; e se qualcuno cerca di esserlo, è nostro dovere aiutarlo e incoraggiarlo.*

Dicono che i miei film posseggono una caratteristica che sovrasta tutte le altre: il ritmo. Credo che ciò derivi dal fatto che amo la musica. Il film ha, visivamente, molto in comune con ciò che distingue, sul piano acustico, la musica. Anche Griffith — è noto — era convinto di questo. E anche i russi, che hanno realizzato cose straordinarie da tale punto di vista. Esiste una tradizione, dunque, e a noi non resta che seguirla. Basta studiare i buoni film del muto — la Giovanna d'Arco *di Dreyer, o* The Crowd *e* Big Parade *di King Vidor, tanti film posseggono queste doti — e poi, se si ha una sensibilità affine, tutto riesce molto naturalmente. Oltre ciò, una preparazione fotografica come quella che io ho, aiuta parecchio. Avere la percezione della dinamica della macchina da presa, afferrare il significato dei diversi piani nell'interno dell'inquadratura, è utilissimo.*

Io preparo i film con cura. Prima di cominciare a girare, voglio avere un'idea chiara dello stile. Non improvviso mai nulla. Per High Noon, *la mia idea era quella di girare il film come se fosse una* attualità *cinematografica. Pensate alle fotografie di Matthew Brady sulla Guerra Civile. A Hollywood esiste una legge non scritta in fatto di western: il paesaggio deve essere inquadrato costantemente sul cielo scuro, solcato da nuvole bianche e gonfie. Io volli, invece, i cieli bianchi, da fotografare senza filtri. Inoltre, desideravo che Gary Cooper fosse ripreso senza accorgimenti particolari, che apparisse quel che era, stanco e non più giovane. Floyd Crosby mi capì, e fu coraggioso. Correva il rischio di sentirsi dire che, tecnicamente, non sapeva fotografare per il cinema, e di non trovare più lavoro.*

L'idea visiva del film era abbastanza semplice. Da una parte c'era il binario della ferrovia che si spinge oltre l'orizzonte — un elemento sta-

tico — e dall'altra l'uomo che chiede aiuto e che si muove di continuo, che corre disperatamente. Il dinamismo del film doveva nascere da questo contrasto. Vestimmo lo sceriffo di nero, con un cappello nero, che egli si levava — ogni volta — contro il cielo bianco. Il film, così, è già tutto preparato prima del «si gira». In fase di ripresa realizzo ciò che ho già deciso. In montaggio, mi limito a correggere gli errori.

Idee e tecnica, tecnica e idee: tutto risulta fuso in Zinnemann. Anche le sciocchezze nascono da qualche piccola idea. Nulla è fatto a caso, o per divertimento. Nemmeno quella che sembrerebbe una vacanza nella sua carriera e che nessuno saprebbe giustificare: *Oklahoma*, vogliamo dire, « musical » in colore e Todd-AO. Ma Zinnemann, uomo preciso e pignolo, giustifica tutto.

ZINNEMANN — *Mi divertii a girare* Oklahoma. *Però, di tutti i film che ho fatto, è quello che mi piace di meno. Anzitutto, perchè non è un genere per il quale sono tagliato; e poi perchè ho cercato di approfondire troppo la psicologia dei personaggi, come se si fosse trattato di un dramma di qualche valore. Da una parte, disponevo di un ottimo attore per il personaggio di Jud (Rod Steiger) — così cercai di farne un personaggio psicologicamente moderno, affetto da neurosi e assalito da paure inconsce — e dall'altra avevo personaggi impostati in tutt'altro modo, piacevoli ma vuoti. Era inevitabile che le due parti non combaciassero. A quell'epoca non avevo ancora girato nulla in colore e in cinemascope e con nessun altro tipo di schermo panoramico. L'esperienza è stata interessante — entusiasmante, direi — perchè mi ha permesso di afferrare le diverse esigenze che regolano i sistemi di ripresa. Siamo stati tentati di girare a colori anche il film sul Congo di cui ora ci occupiamo; ma abbiamo resistito, perchè si tratta di un film interiore, e il colore sarebbe una distrazione. E' la stessa ragione per cui girammo in bianco e nero* High Noon *e* From Here to Eternity. *Confesso che, davanti ai meravigliosi scenari delle Haway, la tentazione del colore fu fortissima. Ne discutemmo a lungo, ma sono lieto che alla fine si sia deciso per il bianco e nero: a colori, sarebbe stato un film bruttissimo. In certi casi è meglio essere sobri, mettere da parte le ambizioni e le pretese. Il colore è ottimo per i film d'azione, per le commedie musicali; per le vicende psicologiche è un pericolo.*

Il profilo del regista è abbastanza in luce, adesso. Poichè abbiamo ancora un'idea romantica dell'artista, difficilmente ci lasceremmo indurre a parlare di arte nei suoi riguardi. Dove trovare qualcosa di geniale in lui? Dove sono le idee folgoranti, o i profondi pensieri, che escono dal cervello di un artista all'europea? Ci vuol poco a spacciarlo, il tranquillo Zinnemann, e a metterlo fuori dalle storie del cinema. Senonchè, a riflettere sulle cose che ha detto e a ripercorrere mentalmente l'itinerario della sua opera, può anche sorgere qualche dubbio. Nessuno qui vuol risolvere grosse questioni estetiche, intendiamoci. Si vuol solo porre l'accento su un particolare modo di concepire il cinema: un modo americano (o, diciamo, anglosassone) e moderno, senza fronzoli e romanticherie. Un'arte di collabo-

razione, nel senso più stretto — e più organizzato — della parola. Se cerchiamo di superare la nostra incapacità congenita a comprenderla, possiamo scoprire non poche cose. Zinnemann ha due sole idee: la tecnica da una parte, l'individualismo grezzo e semplice degli uomini pratici dall'altra. Un individualismo assai umile nella forma, lontano all'esibizionismo, e molto preciso nella sostanza. Si diceva più avanti che anche Flaherty — il suo maestro — rifuggiva dall'esibizionismo, e che era un romantico. Chi se la sentirebbe, ora, di affermare che Zinnemann ha tradito il maestro? Che è inguaribilmente diverso da lui? Ma queste sono chiacchiere. Ascoltiamo ancora il regista, alle prese con un altro problema della sua tecnica: la direzione degli attori.

ZINNEMANN — *Non credo che esista un metodo per dirigere la recitazione. Forse è perchè provengo dalla fotografia e non dal teatro. In principio, gli attori mi atterrivano. In genere, mi lascio guidare dall'istinto. Studiata la sceneggiatura, cerco di assicurarmi gli attori che mi sembrano più adatti. Poi, giro con l'assistenza continua dell'operatore, in stretta collaborazione con lui. Non recito la parte agli attori perchè non ne sono in grado. Mi limito a spiegare la scena, a chiarire quali sono i sentimenti che il personaggio prova, che cosa succede intorno a lui, perchè. Mi occupo solo della sua anima. I gesti non mi interessano. Che l'attore reciti in piedi, o seduto o sdraiato poco mi importa. Faccia quello che crede. L'importante è che faccia cose plausibili; e che sia così vero da convincermi a credere in quello che fa. Questo è il metodo Stanislavsky? Forse sì, ma io non lo insegno affatto. Io posso lavorare o con grandi attori o con gente che attore non lo è per nulla. Mi è difficile, invece, lavorare con attori mediocri. Se un attore mi chiede: «Che cosa devo fare adesso?», mi mette in un bel guaio, non saprei come rispondergli. Io voglio che l'attore sia anch'egli un po' creatore, dia il suo contributo, abbia le sue idee.*

Il migliore attore che abbia diretto è, in questo senso, Montgomery Clift. Ho fatto due film con lui — The Search *e* From Here to Eternity *— ed in entrambi l'ho trovato magnifico. Gary Cooper, invece, è una personalità piuttosto che un attore. Non è un soggetto che possa entrare in un personaggio, ed assumerne il volto e il carattere. Deve essere se stesso, e allora è meraviglioso. Le stesse cose dovrei dirle per Frank Sinatra. Il caso di Marlon Brando è diverso. Per quanto possa sembrare strano, lavorare con lui è stato più difficile che con altri. Bisogna anche dire che* The Men *era il primo film che interpretava. Posso capire le difficoltà che dovette superare lui, abituato alla recitazione teatrale. Uno che reciti dinanzi al pubblico, per due ore senza interruzione, si sente spaesato in teatro di posa: non riceve più la reazione di alcuno e si trova davanti a un obiettivo di vetro per una serie di brevissime scene che deve ripetere a freddo sei o sette volte. Per questo, Brando era molto teso e nervoso. Un attore che mi ha soddisfatto è Don Murray, in* A Hatful of Rain. *Oltre tutto, è un uomo eccezionale, si occupa dei profughi di guerra e spende un mucchio di soldi per aiutarli; è riuscito perfino a interessare Spyros Skouras ai suoi*

progetti di assistenza. E' un uomo interessante, ha degli ideali e si batte per essi. Crede nelle cose che fa, e ciò non accade spesso fra gli attori.

Meglio di così non poteva dirlo. Nessuno l'aveva sollecitato in questo senso. Osservate gli oggetti che per Zinnemann sono degni di ammirazione e avrete aggiunto un'altra pennellata al suo ritratto. Stima chi lavora bene, seriamente e metodicamente; stima chi ha qualche ideale da difendere e non pensa solo ai quattrini e alla gloria. Tecnica e idee, scrupolo professionale e individualismo, veduti da un altro angolo. E, come sempre, umiltà. Se non temessimo di usare una parola grossa e appiccicosa, aggiungeremmo: dedizione. Non sarà un artista. E pazienza. Ma domandiamoci che cosa ce ne facciamo degli artisti di professione. Concludiamo con il film che sta girando, *The Nun's Story* (La storia di una monaca), al quale ha già più volte accennato.

ZINNEMANN — *E' la storia di una ragazza che non ha tanto la vocazione religiosa quanto quella dell'infermiera. Va missionaria nel Congo, e là nasce il suo caso di coscienza. E' una vicenda sottile e complessa, che si conclude con la rinuncia ai voti, perchè sarebbe un'ipocrisia se la donna continuasse per una strada che non è la sua. Ha una forte personalità, non può accettare l'obbedienza; per questo depone l'abito. Non è una storia a sensazione. Qui non si parla di una monaca che si innamora, non si vogliono divulgare segreti che stanno chiusi dentro le mura di un convento. Si tratta soltanto di un caso di coscienza, null'altro. Il romanzo da cui abbiamo tratto il film ha avuto un enorme successo negli Stati Uniti: segno che soddisfa una esigenza largamente sentita dal pubblico americano (il che è ancora più importante del fatto che il libro, un paio di anni fa, sia stato un* best seller*). Non so se interesserà egualmente il pubblico europeo. Quando mi assunsi la produzione, oltrechè la regìa, di questo film, non me lo sono domandato. Quando una materia vi piace e vi entusiasma, avete solo la speranza di riuscire a realizzarla bene. Ci si può anche sbagliare, si capisce. Ma non si può affrontare una iniziativa cominciando col domandarsi se piacerà in Giappone o in Australia. Non si concluderebbe mai nulla.*

Non si poteva condannare in modo più fermo e definitivo la preoccupazione del successo — la smania di piacere a tutti per fare quattrini — che domina l'industria cinematografica, in ogni paese del mondo e negli Stati Uniti in particolare. Zinnemann produttore indipendente rischia del suo, perchè crede in quello che fa. Non se ne vanta, del resto. Tutto gli sembra normale: il suo scrupolo, la sua tecnica, la sua passione per il lavoro, le sue poche idee, la sua pacata difesa dell'individuo contro l'organizzazione, il suo amore per i casi di coscienza. Non va a cercare elogi, per questo; non pretende di avere la paternità di tutto quel che i suoi film propongono; non si appropria delle idee degli altri; non vende fumo. Non lo fa per modestia, ripetiamo. E nemmeno per pigrizia, come ci sembrava di poter supporre prima. Piuttosto, per rispettare la legge del cinema (« un'opera di collaborazione », dice sempre) e, perciò, del lavoro,

fatto bene; oltre che per rispettare una esigenza morale, grande o piccola. « Sono orgoglioso di aver fatto *A Hatful of Rain*. Anche se solo due o tre persone si libereranno dal vizio della droga, dopo aver visto il film, bene, solo per questo valeva la pena di farlo »: così ha detto, per inciso, mentre si chiacchierava d'altro. Ha firmato il suo ritratto. Come sempre, senza volerlo (1).

Filmografia

Interpretazioni:

1930 **ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (All'Ovest niente di nuovo) — regia:** Lewis Milestone - **prod.:** Universal (breve apparizione).

Documentari:

1938 **THAT MOTHERS MIGHT LIVE — scenegg.:** Herman Boxer - **commento:** John Nesbitt - **compilazione delle ricerche:** Ryland R. Madison - **musica:** David Snell - **prod.:** Metro-Goldwyn-Mayer (« Academy Award » per il miglior documentario).

THE STORY OF DOCTOR CARVER — scenegg.: Robert Lees e Fred Rinaldo - **prod.:** Metro-Goldwyn-Mayer.

1939 **WHILE AMERICA SLEEPS — sogg.** e **scenegg.:** Karl Lamb - **mont.:** Ralph E. Goldstein - **prod.:** Metro-Goldwyn-Mayer (per la serie « A Crime Does Not Pay »).

1941 **FORBIDDEN PASSAGE — sogg.:** e **scenegg.:** Carl Dudley - **mont.:** Albert Akst - **prod.:** Metro-Goldwyn-Mayer (per la serie « A Crime Does Not Pay »).

1951 **BENJY - prod.:** L. A. Orthopedic Hospital (« Academy Award » per il miglior documentario).

Regìe:

1934 - 36 **REDES** (titolo in U.S.A.: **THE WAVE**) **(I ribelli dell'Alvarado) — collab. alla regia:** Emilio Gomez Muriel - **sogg.:** Paul Strand, Agustin Velazquez - **adatt.:** Rovdagkiewicz - **dial.:** Agustin Velazquez, Emilio Gomez Muriel - **fot.:** Paul Strand - **scenog.:** scenarii naturali in Alvarado, Tlacotalpam e Ribera del Papaloapam - **musica:** Silvestre Revueltas - **int.:** Silvio Hernandez, Juan José Martinez Casado, Gloria Morel, Manuel Noriega, Leopoldo Ortin, Carlos Villatoro, Antonio Lara, Felipe Reyan, Gabriel Figueroa e pescatori indigeni - **prod.:** Segretariato della Educazione Pubblica del Messico - **nazionalità:** Messico.

1942 **KID GLOVE KILLER (Delitto al microscopio) — sogg.:** John C. Higgins - **scenegg.:** Allen Rivkin, John C. Higgins - **fot.:** Paul Vogel - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **musica:** David Snell - **mont.:** Ralph Winters - **int.:** Van Heflin, Marsha Hunt, Lee Bowman, Samuel S. Hinds, John Litel, Eddie Quillan, Cliff Clark, Nella Walker, Catherine Lewis, Ava Gardner - **prod.:** Jack Chertok per la M.G.M.

EYES IN THE NIGHT (Occhi nella notte) — sogg.: dal romanzo poliziesco di Baynard Kendrick - **scenegg.:** Guy Trosper, Howard Emmett Rogers - **fot.:** Robert Planck, Charles Santon - **scenogr.:** Cedric Gibbons - **musica:** Lennie Hayton - **mont.:** Ralph Winters - **int.:** Edward Arnold, Ann Harding,

(1) Le dichiarazioni in corsivo sono state fatte da Zinnemann nel corso di una intervista e sono state trascritte dalla registrazione magnetica dell'intervista stessa. Si ringrazia Domenico De Gregorio per l'aiuto prestato con la traduzione preliminare dei testi.

Reginald Denny, John Emery, Stanley C. Ridges, Allen Jenkins, Donna Reed, Rosemarie De Camp, Erik Rolf, Steve Geray, Barry Nelson, Reginald Sheffield, Stephen McNally, Katherine Emery, Manton Morelan - **prod.:** Jack Chertok per la M.G.M.

1944 **THE SEVENTH CROSS (La settima croce)** — **sogg.:** dal romanzo di Anna Seghers - **scenegg.:** Helen Deutsch - **fot.:** Karl Freund - **scenogr.:** Cedric Gibbons, Leonard Vasian - **musica:** Roy Webb - **mont.:** Thomas Richards - **int.:** Spencer Tracy, Signe Hasso, Hume Cronyn, Agnes Moorhead, Jessica Tandy, Herbert Rudley, Felix Bressart, Ray Collins, Alexander Granach, George Macready, Katherine Locke, Paul Guilfoyle, Steve Geray, Kurt Katch, Karen Verne, Kostantin Shayne, George Suzanne, John Wengraf, George Zucco, Eyl Malyon, Steve Muller, Lionel Royce, Charles Arnt - **prod.:** Pandro S. Berman per la M.G.M.

1946 **LITTLE MR. JIM (La mamma non torna più)** — **sogg.:** dal romanzo « Army Brat » di Tommy Wadelton - **scenegg.:** George Bruce - **musica:** George Bassmann - **mont.:** Frank Hull - **int.:** Jack « Butch » Jenkins, James Craig, Frances Gifford - **prod.:** Orville O. Dull per la M.G.M.

MY BROTHERS TALKES TO HORSES — **sogg. e scenegg.:** Morton Thompson - **fot.:** Harold Rosson - **scenogr.:** Cedric Gibbons, Leonard Vasian - **musica:** Rudolph G. Kopp - **mont.:** George White - **int.:** Jack « Butch » Jenkins, Peter Lawford, Beverly Tyler, Spring Byington, Charlie Ruggles, Edward Arnold, O. Z. Withehead, Ernest Whitman, Paul Langton, Irving Bacon, Lillian Yarbo, Howard Freeman, Harry Hayden - **prod.:** Samuel Marx per la M.G.M.

1948 **DIE GEZEICHNETEN - THE SEARCH (Odissea tragica)** — **sogg. e scenegg.:** Richard Schweizer - **collab. alla scenegg.:** David Wechsler - **fot.:** Emil Berna - **scenog.:** Robert Furrer - **musica:** Robert Blum - **mont.:** Hermann Haller - **int.:** Montgomery Clift, Aline MacMahon, Jarmila Novotna, Wendell Corey, Ivan Jandi - **prod.:** Oscar Düty e Lazar Wechsler per la Praesens-Film di Zurigo e la M.G.M. - **nazionalità:** Svizzera-U.S.A.

ACT OF VIOLENCE (Atto di violenza) — **sogg.:** da un racconto di Collier Young - **scenegg.:** Robert L. Richards - **fot.:** Robert Surtess - **scenog.:** Cedric Gibbons, Hans Peters - **musica:** Bronislau Kaper - **int.:** Van Heflin, Robert Ryan, Janet Leigh, Mary Astor, Phyllis Thaxter, Berry Kroeger, Taylor Holmes, Harry Antrim, Connie Gilchrist, Will Wright, Nicholas Joy - **prod.:** William H. Wright per la M.G.M.

1950 **THE MEN (Uomini o il mio corpo ti appartiene)** — **sogg. e scenegg.:** Carl Foreman - **fot.:** Robert De Grasse - **musica:** Dimitri Tiomkin - **mont.:** Harry Gerstad - **int.:** Marlon Brando, Teresa Wright, Everett Sloane, Jack Webb, Richard Erdman, Arthur Jurado, Virginia Farmer, Dorothy Tree, Howard St. John, Nita Hunter, Patricia Joimer, John Miller, Cliff Clark, Ray Teal, Marguerite Martin e gente del Birmingham Veterans Administration Hóspital - **prod.:** Stanley Kramer e United Artists.

1951 **TERESA (Teresa)** — **sogg.:** Alfred Hayes, Stewart Stern - **scenegg.:** Stewart Stern - **fot.:** William J. Miller - **scenog.:** Leo Kerz - **musica:** Louis Applebaum - **mont.:** Frank Sullivan - **int.:** Pier Angeli, John Ericson, Patricia Collinge, Richard Bishop, Peggy Ann Garner, Ralph Meeker, Bill Mauldin, Ave Ninchi, Edward Binns, Rod Steiger, Aldo Silvani, Tommy Lewis, Franco Interlenghi, Edith Atwater, Lewis Cianelli, William King, Richard McNamara - **prod.:** Arthur M. Loew per la M.G.M. (realizzato in parte in Italia).

1952 **HIGH NOON (Mezzogiorno di fuoco)** — **sogg.:** dal racconto « The Tin Star » di John W. Cunningham - **scenegg.:** Carl Foreman - **fot.:** Floyd Crosby - **musica:** Dimitri Tiomkin - **mont.:** Elmo Williams - **int.:** Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Otto Kruger, Henry Morgan, Lon Chaney jr., Ian McDonald, Eve McVeagh, Harry Shannon, Lee Van Cleef, Bob Wilke, Sheb Wooley, Tom London, Ted Stanhope - **prod.:** Stanley Kramer e United Artists.

1953 **THE MEMBER OF THE WEDDING** - **sogg.:** dal romanzo e dal dramma di Carson Mc Cullers - **scenegg.:** Edna e Edward Anhalt - **fot.:** Hal Mohr - **musica:** Alex North - **mont.:** William Lyon - **int.:** Julie Harris, Ethel Waters, Brandon de Wilde, Arthur Franz, Nancy Gates - **prod.:** Stanley Kramer; **prod. assoc.:** Edna e Edward Anhalt; per la Columbia Pictures.

FROM HERE TO ETERNITY (Da qui all'eternità) — **sogg.:** dal romanzo di James Jones - **scenegg.:** Daniel Taradash - **fot.:** Burnett Guffey - **scenog.:**

Frank Tuttle - **musica:** George Duning - **int.:** Burt Lancaster, Montgomery Clift, Frank Sinatra, Ernest Borgnine, Deborah Kerr, Donna Reed, Philip Ober, Barbara Morrison - **prod.:** Buddy Adler per la Columbia Pictures.

1955 **OKLAHOMA! (Oklahoma!)** — **sogg.:** dalla commedia musicale di Lynn Riggs **scenegg.:** Sonia Lavier, William Ludwig - **fot.** (Eastmancolor, Todd-AO): Robert Surtees - **scenog.:** Joseph Wright - **costumi:** Frank Beetson, Ann Peck - **coreog.:** Agnes De Mille - **canzoni:** Richard Rodgers (musica), Oscar Hammerstein II (parole) - **musica:** Richard Rodgers; adattamenti musicali: Adolph Deutsch - **mont.:** Eugene Ruggiero - **int.:** Gordon MacRae, Shirley Jones, Gloria Grahame, Gene Nelson, Rod Steiger, Charlotte Greenwood, Eddie Albert, James Whitmore, Barbara Lawrence, Jay C. Flippen, Roy Bancroft, James Mitchell, Bambi Linn - **prod.:** Arthur Hornblow per la Magna Theatre Corporation. (E' il primo film realizzato col sistema Todd-AO).

1957 **A HATFUL OF RAIN (Un cappello pieno di pioggia)** — **sogg.:** dal dramma di Michael Vincente Gazzo - **scenegg.:** Michael Vincente Gazzo, Alfred Hayes - **fot.** (Cinemascope): Joe MacDonald - **scenog.:** Lyle R. Wheeler, Leland Fuller - **musica:** Bernard Hermann - **mont.:** Dorothy Spencer - **int.:** Don Murray, Eve Marie Saint, Anthony Franciosa, Lloyd Nolan, Henry Silva, Gerard O'Loughlin, William Hickey - **prod.:** Buddy Adler per la 20th Century-Fox.

1958 **THE NUN'S STORY** (tr. lett.: **La storia di una monaca**) — **sogg.:** dal romanzo omonimo di Kathryn Hulme - **scenegg.:** Robert Anderson - **fot.:** (Warnercolor): Franz Planer - **scenogr.:** Alex Trauner - **mont.:** Walter Thompson - **int.:** Audrey Hepburn (suor Luke), Peter Finch (dott. Fortunati), Peggy Ashcroft (madre Mathilde), Penelope Horner (Jeannette), Edith Evans, Ave Ninchi, Dorothy Alison, Molly Urquhart, Mildred Dunnock, Patricia Bosworth, Dean Jaegger, Lawrence Naismith, Daniela Surina, Tina Gloriani, D. O' Sullivan, A. Kotthaus - **prod.:** Fred Zinnemann per la Warner Bros. - **prod. ass.:** Henry Blanke - **distr.:** Warner Bros. (In lavorazione: esterni nel Congo Belga; interni in Italia, teatri del Centro Sperimentale di cinematografia, Roma).

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

Emilio Cecchi
un letterato al cinema

di FRANCESCO BOLZONI

Sfogliando riviste e giornali non si incontrano più gli inviti, un tempo frequenti, rivolti ad uomini di una qualche considerazione, ad occuparsi di cose cinematografiche. Suona anacronistico il solo immaginarli. Ciò non perchè, persistendo il rifiuto, si sia finito col rassegnarsi al loro silenzio: i nostri maggiori scrittori, chi più e chi meno, hanno offerto, tutti, testimonianze, apprezzamenti o stroncature. E la bibliografia sull'argomento, già vasta, continua ad accrescersi. Perfino i più restii a dargli credito, per la loro formazione legata ad una lezione di misura, di composizione minuta e curata, come i « sette savi » di « La Ronda », si sono lasciati suggestionare dal nuovo romanzo, sorto quasi per scherzo, cresciuto di getto tra volgarità e promesse, raffinatosi lentamente. Se qualcuno, capitato nella redazione della rivista che, nei suoi fascicoli, non si degnò mai di citarlo (se non, una volta, per polemica con i suoi incassi, se non per comporre un medaglione in lode ad una diva) avesse preannunciato la futura attenzione, tutti avrebbero riso di cuore. Come perdere del tempo prezioso col cinema? Eppure, con prove alla mano, il rapporto tra esso e il gruppo di prosatori si è sgelato, è giunto a un non affrettato, seppure non sempre, non completamente cordiale contatto.

Da principio fu un legame sentimentale, che veniva dall'abitudine di frequentare le « sale buie », di osservare gli spettatori, dimentichi del loro essere, presi dalla vicenda raccontata. A spingerveli concorreva il bisogno di divagarsi con uno spettacolo non impegnativo, dopo lunghe conversazioni. Ma non era soltanto un « divertimento ». Era, a stare attenti, un modo nuovo per capire il mondo e la gente, per ampliare le conoscenze delle psicologie di altri popoli, una forma sconosciuta di dialogo con personalità non sprovvedute, che si servivano dell'immagine per dichiarare le proprie idee. Se qualcosa si muoveva, guadagnando consensi, tanto valeva sostituire la sfiducia con un principio di considerazione. Simpatia che i rondisti, la cui importanza nella letteratura del novecento, come invito all'ordine e alla pulizia formale, è innegabile, confessano in pieno. Antonio Baldini ha ammesso di « amare le cinematografie americane ». Bruno Barilli è giunto ad occuparsi, e non saltuariamente, della musica del film. Vincenzo Cardarelli è un « patito » sul serio (di Cardarelli spettatore, ha

dato un commosso profilo Attilio Bertolucci). Perfino Riccardo Bacchelli, che era il più negativo, ha gettato la repulsione per un moralismo giustificato da discutibili manifestazioni di costume.

Emilio Cecchi ha superato di molto i compagni di strada d'un tempo (anche questo sta a dimostrare la maggiore sua « presenza » che lo rende, oggi che molte fame cominciano a capovolgersi, uno dei nomi di maggiore resistenza nella sua generazione). E' sua una delle più dure immagini del clima degli « studios » (« in nessun ambiente, come in quello del cinema, formicolano bonari signori, ridenti e grassocci, quasi sempre analfabeti, ma con l'aria di saperla molto lunga »); una delle prese di posizione teoriche più limitative. E' pure sua l'esperienza di critico di « prime visioni », negli anni d'inizio della critica cinematografica, quando pareva che da essa non dovesse nascere nulla di duraturo. E, infine, il lavoro nella « macchina » stessa del film come sceneggiatore e direttore di produzione.

E' impossibile stabilire quando si formò, nell'autore di « Pesci rossi », l'idea di occuparsi, da militante, dello spettacolo cinematografico. Forse, nel viaggio del 1930-'31 nel Nord America, badando alle lunghe file di gente in sosta davanti alle sale, al loro susseguirsi; ascoltando i commenti degli spettatori; notando che proprio da essi e dalle immagini dello schermo gli venivano suggerimenti e considerazioni sociologiche assai interessanti. A Cecchi ciò dovette sembrare un ideale strumento di registrazione degli umori del popolo che lo ospitava, meno puro di quello offerto dai libri, ma più autentico, perchè non selezionato da una mentalità matura. Come potrebbe essere quella di uno scrittore. Al modo di una fotografia scattata di sorpresa, che rivela molto più di quanto non riesca a svelare una posa compiaciuta, calcolata a puntino, così il cinema diventava uno specchio sul mondo. E al film le note di « America amara » (1940) fanno continui riferimenti.

Resta da aggiungere il dato della conoscenza diretta, che ha sempre contato parecchio per lo scrittore. Girando per città ed ambienti gli veniva di conoscere uomini di una reale vivacità intellettuale, che comunicavano col pubblico attraverso lo spettacolo cinematografico: Capra, Buster Keaton, Camerini, Blasetti. Come registrarne il valore, come controllare se, alla simpatia personale, univano concrete capacità nel loro campo di attività? Per gli amici letterati aveva la pagina, il gruppo di prose o di liriche, per confermarne o negarne il valore. Per gli uomini di cinema era necessaria la visione del film. E poichè Cecchi non è mai stato uno spettatore passivo, dalla visione sorgeva il bisogno di concretizzare le impressioni in giudizi, disponendoli in ben ordinati articoli, specie se richiesto dalla redazione di un periodico. Spetta a « L'Italia letteraria », il settimanale di lettere ed arti, che divulgava i risultati di « Solaria », e respirava un clima postrondista, di avere, per prima, impegnato Cecchi direttamente nell'analisi del « film del giorno ».

Quando vennero pubblicate le recensioni, limitate di numero, che vanno dall'ottobre del '31 al marzo del '32, lo scrittore era lontano dall'immaginare la futura attività di produzione. Il suo era l'atteggiamento di un critico che vuole restare tale, con il suo tono affabilmente distaccato,

senza la passione irruente del gruppo di «Cinematografo» (Blasetti, Serandrei, Poggioli, Vergano, Olivieri), che, respingendo o approvando, cercava una direzione, dei temi da svolgere in un prossimo domani; che aspirava a fare del cinema, non a scriverne soltanto. Da questo atteggiamento di Cecchi deriva la costruzione a «saggio» dei suoi scritti, che tentano il discorso «largo» su un movimento, non la sola pesatura di un isolato risultato. Vero è che il recensore non si dimentica del prosatore; e negli scritti è un continuo ricercare la pulizia del linguaggio, l'annotazione sensibile, e un rifuggire dagli squilibri, dalle cadute di tono, dalle concessioni al facile. Cecchi si serve del film spesso per annotazioni di costume e osservazioni psicologiche, conservando moduli apertamente critici se la materia lo permette.

Nel caso di *Tabù* (1931) di Murnau, per esempio, egli non si allontana da un giudizio concreto dell'opera in esame. Ricerca le fonti; non si abbandona ad una suadente — eppure quanto pericolosa — analisi lirica; punta sugli scompensi. Batte sulla non verità del testo, notando come vengano pensate dal di fuori le esperienze degli isolani che abitano sperdute isole del Sud. Scalzato il mitico, denunciata l'impostazione culturalistica, sostiene: «Ottimo il proposito di imperniare il film su un numero ridottissimo di personaggi. Ma ciò non significa che esso sia riuscito robusto nel ritmo, e nella progressione convincente. E non mi pare d'avere mai sentito che, nei mari del Sud, dove i maschi sono tanto più numerosi delle femmine, e dove vige, o vigeva, la poliandria, si consacrino vergini come "vestali". Ma è certo che, dopo la prima fuga con l'amante, la fanciulla non verrebbe inseguita dal prete per cingerle ancora il velo sacro: se mai, per punirla con la morte». Più avanti, con tratti svelti, dimostra la freschezza di alcune pagine del Murnau di *Tabù* rispetto ai film del periodo espressionista: «D'un difetto capitale Murnau era tuttavia venuto liberandosi in America: la predilezione per un monumentalismo letterario, il quale aveva determinato la scelta di soggetti come *Faust, Tartufo,* eccetera, e la insistente collaborazione di un «gigione» come Emil Jannings. Nel distacco da quei temi era implicita la rinuncia all'abitudine dei modelli pittorici (Dürer, Breughel, i settecentisti francesi, eccetera) con i quali il Murnau si era aiutato nelle realizzazioni. E, in *Tabù,* non capita troppo spesso di ricordarsi della pinacoteca o della gipsoteca: appena nell'Hermes o Arrotino anzidetto, o nella scena dei fiocinieri, un po' atteggiati a "gladiatori" e "discoboli". Non c'è quasi traccia di Gauguin; e nessunissima di Matisse, che si trovava con la spedizione cinematografica a Bora-Bora». Dove si denunzia la predilezione cecchiana per un cinema semplice, legato a motivi centrati, svolti con rigore logico e meditato. Una posizione di chiarezza, un distacco dall'erudizione pittoricistica che si risolve positivamente, nel caso di *Tabù*: «Con tale leggerezza, con gusto di ariose simmetrie, e una ricerca di tipi non però troppo carica, sono svolti gli episodi della vestizione; e le due danze», i bagni coi giuochi fluviali, «i commessi cinesi nella bottega del liquorista: un pezzo classico».

La tendenza alla ricerca del frammento da scoprire e da segnalare preoccupa il critico; la volontà di confermare le mode lo tenta: al «feno-

meno Dietrich» dedica due recensioni molto limitative, legandolo al terreno teutonico che l'ha sprigionato. Osserva che la «voce roca e viziosa, il gusto di certe fulminee, arditissime accentuazioni realistiche, fanno pensare a un modello di George Grosz (per *Marocco,* 1930, di Josef Von Sternberg); al deteriorarsi di una maniera, quando scopre gli arabeschi recitativi, la fissità medusea dell'attrice (per *Dishonoured,* 1931, dello stesso regista)». Sarebbe tanto facile, pensa, far meno volgare con un po' di prudenza. Cecchi è, sì, cosciente delle richieste negative di molto pubblico, che obbligano il regista ad autolimitarsi, ma pretende una certa serietà, un calcolo non predisposto: «La questione è che bisogna arrivare a credere alle proprie bugie, alle proprie invenzioni; se si vuole che gli altri ci credano».

Il tono gli diventa più accaldato quando egli parla di film italiani, più impegnato. A Cecchi vengono rivolte le prime proposte di entrare nella produzione, di passare dal mestiere di critico a quello d'autore. Le accetta di buon animo, non senza avere meditato i pro e i contro, non senza avere calcolato le volontà degli spettatori e le esigenze della cultura: bisogna non assumere posizioni di fronda, non diventare i paladini di un «cinema puro»: nobilitare la qualità dello spettacolo cinematografico, restare fedeli ad una ragione di critica, controllare le proprie «bugie», le proprie «invenzioni». I più solerti, in questa operazione, gli sembrano Mario Camerini ed Alessandro Blasetti. Per *Figaro* (1931) del primo, usa benevolenza: «In certi momenti, i suoi quadri sono stipati di macchiette e caricature ottocentesche; la rievocazione è riuscita un po' greve; fra tante e tante "maschere" si cerca un viso. Ma, altre volte, sarebbe impossibile desiderare di meglio». Per *Palio* (1931) del secondo, fa osservare l'istinto di narratore popolare, che riduce ad una secchezza mossa gli elementi a disposizione. Sottolinea la freschezza del dato paesaggistico: «Siena con le sue torri, le sue straducce, gli archi, le scalinate, offriva al Blasetti una quantità di eccellenti inquadrature. Non occorre dire ch'egli non ha perso l'occasione di sfruttarle». Dei due registi Cecchi si serve quando le proposte si concretizzano nella carica di direttore di produzione della «Cines» di Toeplitz, che tiene dalla primavera del 1932 all'inverno del 1934. Abbandonata la critica — le ultime apparizioni della quale si sentono di un clima nervoso, portato ormai alla sollecitazione, al consiglio più che al giudizio — egli cerca di suscitare un'apertura verso direzioni non mercantilistiche, anche se spettacolari, servendosi delle diverse nature dei registi che ha a disposizione. Spinge Camerini a coltivare la sua vena di affettuoso osservatore della piccola borghesia, col contenuto *Gli uomini che mascalzoni!* (1932), ancor oggi il film che meglio delinea il profilo del regista. Si interessa di suggerire a Blasetti la lettura delle noterelle dell'Abba, che riflettono il loro fresco sapore realistico d'ottocento nelle immagini sicure di *1860* (1933), come prima sceglie un soggetto aderente a Walter Ruttman con *Acciaio* (1933) (il quale, poi, corse per strade diverse da quelle pensate). Dà vita ad un vivaio di forze giovanili, che svolgeranno un'azione decisiva nello sviluppo del cinema italiano: Poggioli, Perilli, Mario Soldati, De Sica.

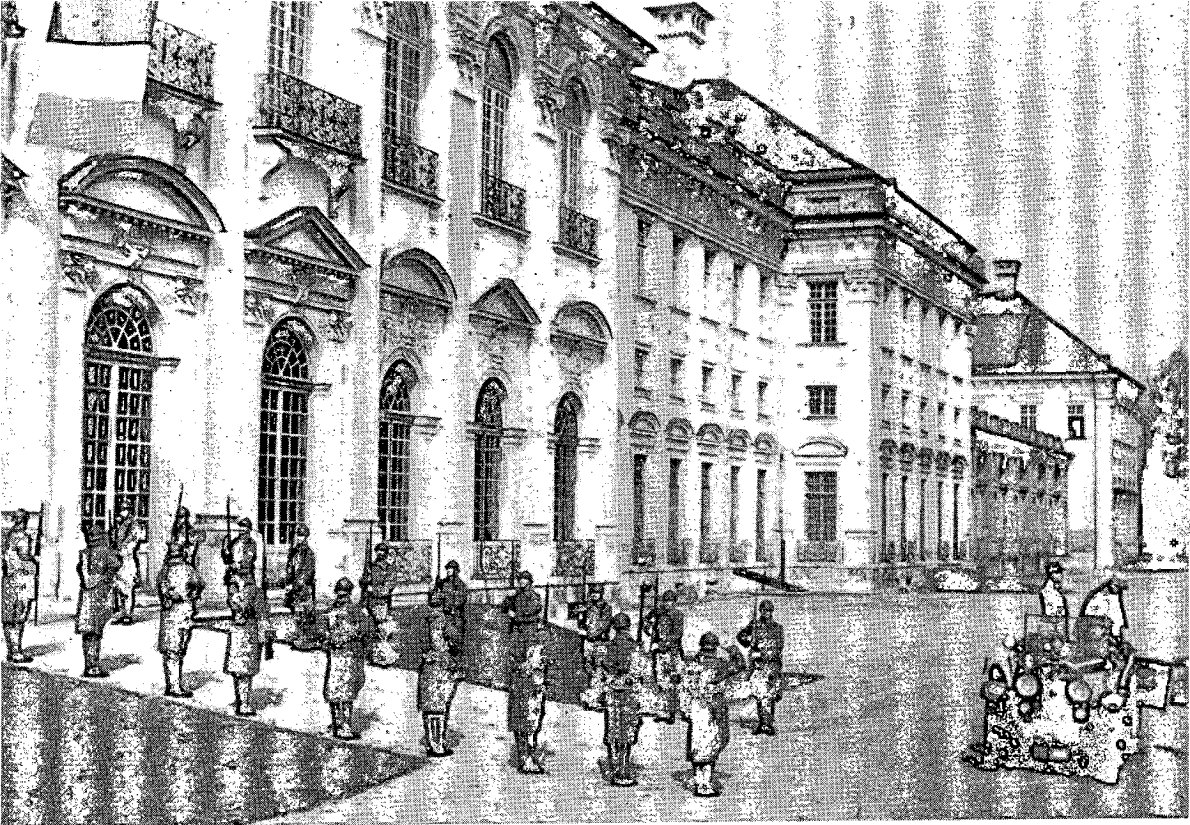
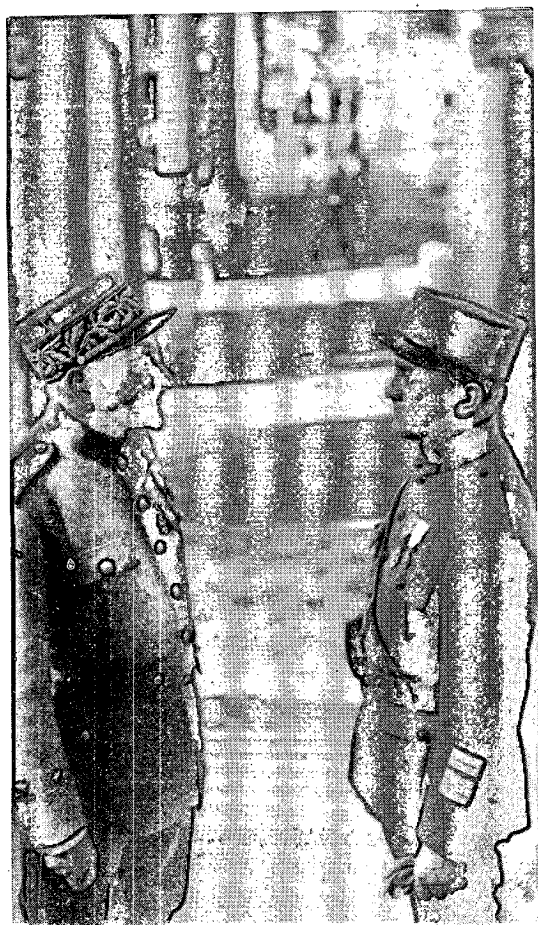
Degli uomini conosciuti nell'arruffato mondo del cinema non si dimentica. Sono la « legione straniera dell'intelligenza »: pure, tra loro è dato trovare onestà di intenzioni, generosità di propositi. Qualità riconosciute pienamente a Camerini e a Blasetti; a loro Cecchi dedica, anni dopo, un articolo che, partito da occasioni contingenti, diventa un profilo morale, prima d'essere estetico. « Camerini — egli scrive nel '39 con il pseudonimo di Leopoldo Bacherini — è tutt'altro che un direttore mediocre. Ma se la sceneggiatura non funziona, egli non parte. E' un capitano senza spacconeria, che non salpa con la stiva piena d'acqua. Di rado ha naufragato. Segno che il suo metodo è giusto. Non dico che sia facile garantirsi, mediante le buone sceneggiature, i vantaggi di codesto metodo »: il più delle volte a Camerini è riuscito di mettere insieme uno spettacolo consistente.

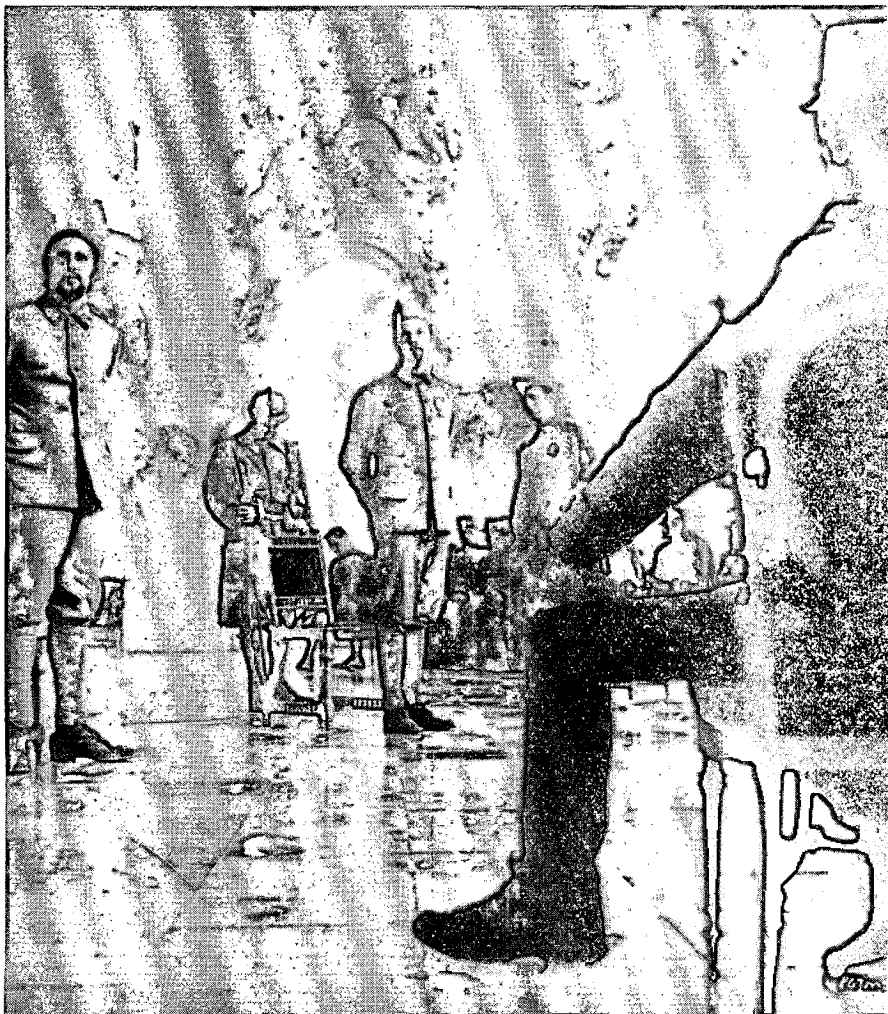
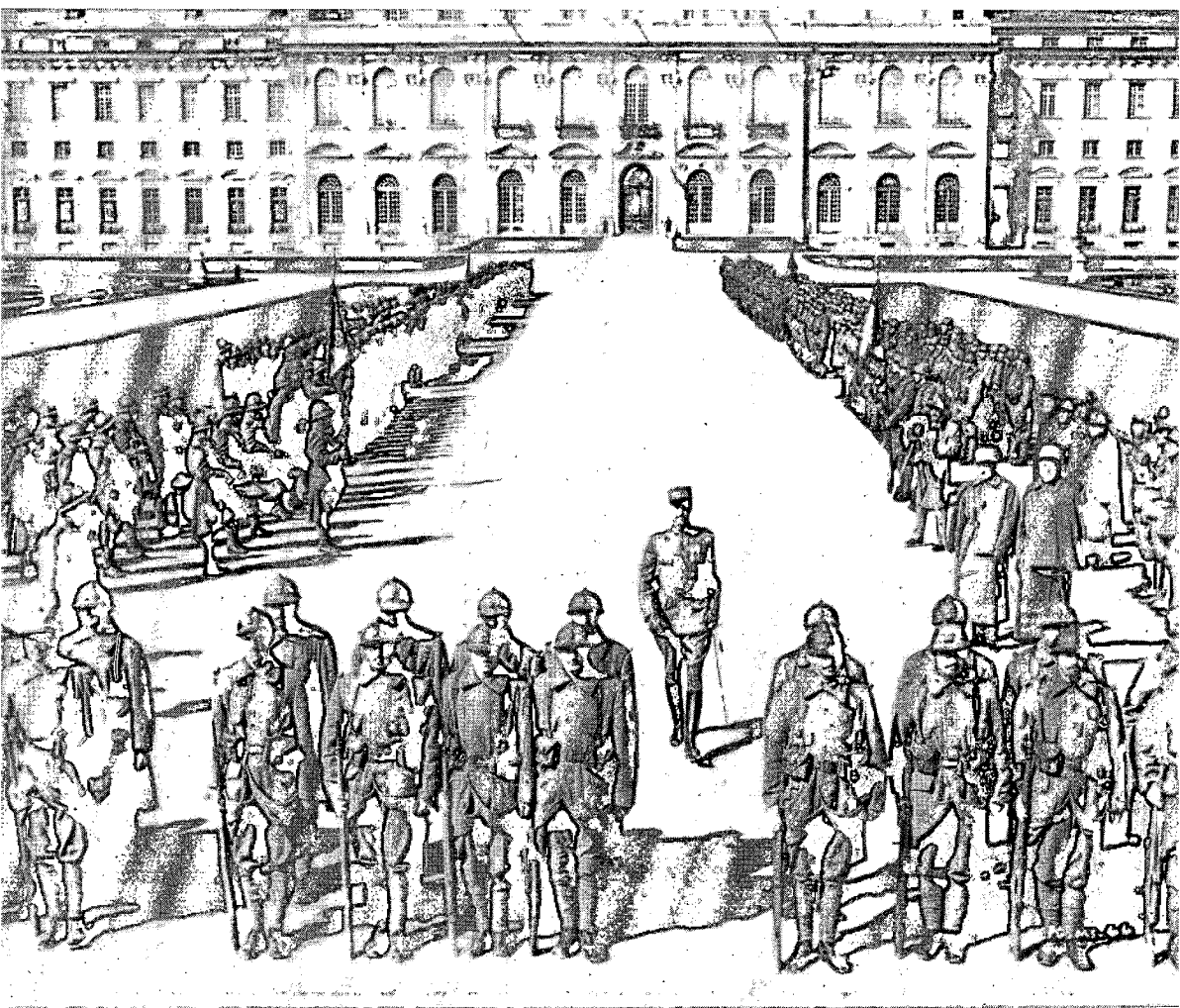
Dal cinema, per adesso, Cecchi non cerca molto di più. E' per tale ragione che non condanna l'abbandono, da parte di Blasetti, di alcuni temi sentiti davanti alla tentazione di contrastanti inviti, il mancato sviluppo delle sue belle qualità d'entusiasmo e di preparazione in una linea organica. Blasetti — scrive Cecchi — non è, certo, « il solito direttore, talentuoso ma agnostico, che fa di tutto pur di fare. La *Corazzata Potemkin, La Madre, Verso la vita,* sono film ch'ebbero su di lui un'influenza ragguardevole; e non soltanto per la predilezione di certe inquadrature, di certi carrelli, e di certi schemi d'illuminazione. Ma perchè lo incoraggiarono, nel suo istinto rozzamente generoso, a considerare del cinematografo le immense possibilità ideologiche e sociali. E convalidarono in lui la naturale serietà e la gravità dell'impegno ». Impegno, sia chiaro, più di fattura corretta, che di contenuti, tanto che, lo riconosce pure Cecchi, esiste « discontinuità e talvolta oscurità, nel suo modo di narrare; le quali si accrescono da questo, che quando poi egli si ferma su un'immagine, su una situazione, sa realizzarle così vigorosamente, che la loro evidenza fa anche più risaltare quella circostante incertezza ». La difficoltà a inserire le intuizioni in un tessuto solido, la mancanza di un mondo, amato con riserbo e discriminazione — riscontrabile, invece, in *Quattro passi tra le nuvole* (1942) — resta caratteristica costante di Blasetti. Si ritrova in *Un giorno nella vita* (1946), dove l'irruenza diventa indiscrezione, perchè non solo adopra « parole forti, ma vigorosamente le sottolinea; e una dopo l'altra, finisce col sottolinearle tutte ». E se la « esclamativa sincerità di Blasetti è indiscutibile, non meno discutibile è la sincerità di coloro, e sono moltissimi, che sentono con maggiore riserbo ».

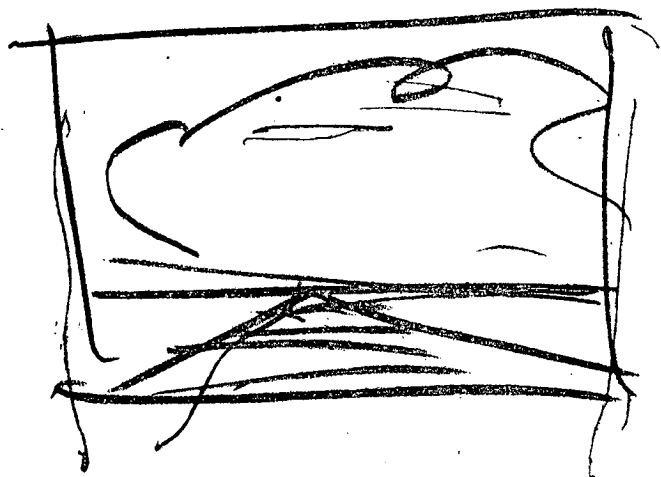
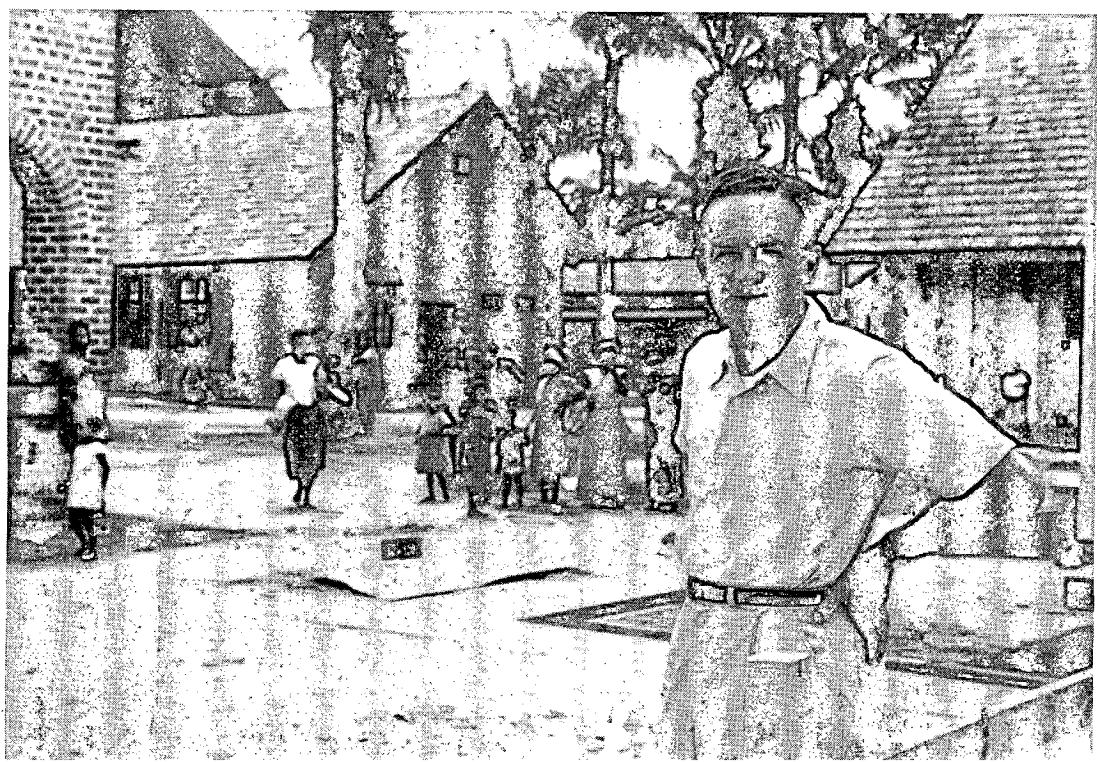
Sempre in « Mercurio », nelle cui pagine Cecchi tiene la critica cinematografica per molti fascicoli (da uno di questi è estratto il giudizio su *Un giorno nella vita*), appaiono una vivace difesa del cinema italiano '46, che si difende, come altre volte in passate stagioni, dall'invasione del mercato straniero, una benevola accoglienza di *Le miserie del sig. Travet* (1946) di Soldati e una nota su Alberto Lattuada, a proposito di *Il bandito* (1946): « Lattuada è un regista che i suoi pregi e difetti porta con uguale ostinatezza. Gelido come un capo della Ceka, anche lui è fortemente dotato di quell'astratto spirito di crudeltà che sovrabbonda fra i giovani della sua

generazione. Poichè da questa parte è così ferrato, si vedrebbe assai volentieri che attendesse a caratterizzare con più versatilità e verità. Deve senza dubbio essergli tenuto conto d'avere lavorato su una mediocre sceneggiatura; tanto mediocre che a certi punti, quanto più ci si accosta alla fine, sembra quasi di non poter assumerla che in una trasposizione umoristica ». In « Mercurio » leggiamo ancora un intervento sul colore di *Enrico V* (*Henry V*, 1944) di Laurence Olivier. La critica, qui, è completamente positiva, il che non capita sovente per Cecchi. Anzitutto elimina, con rapide messe a punto, le oziose polemiche sul cinema e il teatro: « E' facile dire che, in un certo senso, questo non è più cinematografo. Sarà anche vero. Ogni giorno si dice che la musica del compositore C., la pittura dell'artista D., saranno sì qualche altra cosa, ma non sono più musica nè pittura ». Ed è una questione inutile, da manichei che vogliono polemizzare su tutto, perchè « si tratti di cinema e non di cinema, di bene ce n'è quanto se ne vuole », nell'*Enrico V*: la cura della traduzione, la recitazione, l'uso perfetto del colore.

Sul colore, la posizione di Cecchi, studioso di pittura, è sempre rimasta rigida, contraria ad un uso volgare, poichè « a tutte le arti, indistintamente, meglio della sovrabbondanza giova la limitatezza e schiettezza dei mezzi espressivi ». Molti, al contrario, nel cinema, per l'evoluzione tecnica hanno trascurato l'individuazione psicologica, il calore della rappresentazione, soprattutto il dosaggio delle tinte. In una dichiarazione del 1936, resa nel corso di un'inchiesta e riportata in « Bianco e Nero », si sostiene che usare il colore non significa sfruttare la vivacità dei contrasti, sebbene compimento di un tono armonico: « Si osservi che non sempre, in pittura, i grandi maestri del movimento furono grandi coloristi, o meglio: coloristi vivaci. I maggiori: Leonardo, Rembrandt, Degas, preferirono addirittura colorazioni basse, quasi monocrome ». Le osservazioni si legano alla affermazione, che viene ripresa nell'intervento teorico sulla natura del cinema — « Cos'è il cinema? », nel « Mercurio » del giugno 1946 — che il cinema non è arte in senso assoluto (come la pittura, la poesia), ma in senso mediato (al modo della coreografia, della danza). Ne consegue che necessità di mezzi, meno sovrabbondanti possibile, poichè ogni mezzo è ostacolo. Ciò non toglie che il film a colori possa essere interessante, se rinunzia ai « preziosismi e ai fiorellini ».

La lettura dei maestri della pittura riesce positiva, in quanto aiuta ad illuminare le scene, a tagliare un paesaggio, a legare certe azioni, come, su esempi illustri, fanno egregiamente Laurence Olivier con *Enrico V*, Christian-Jacque con *Barbablù* (*Barbe-Bleue*, 1951), Luchino Visconti con *Senso* (1955). « L'attenta preparazione figurativa — dimostra il critico — che si sente alla base dell'*Enrico V*, oltrepassa nei suoi effetti la scelta del costume, del cerimoniale, dell'architettura e dell'altro materiale scenico. Perchè lo stilizzamento di questo materiale era in sè e di per sè talmente intenso, che bastava appena consentirgli, e mettersi in condizione di farsi valere; e ne venivano naturalmente improntati e determinati la maniera della sua rappresentazione, la qualità dell'azione drammatica e degli aggruppamenti, il taglio delle inquadrature. Così il paesaggio in gran parte fu

PATHS OF GLORY (*Orizzonti di gloria*, 1957) di Stanley Kubrick: LA PRESENTAZIONE. Kirk Douglas (*col. Dax*), George Macready (*gen. Mireau*), Richard Anderson (*magg. Saint-Auban*).

Paths of Glory: L'ATTACCO (Kirk Douglas).

Paths of Glory: IL PROCESSO (Kirk Douglas, Adolphe Menjou - *gen. Broulard*).

Paths of Glory: LA CONDANNA. *Nella foto a lato*: Ralph Meeker (*caporale Paris*) e Joseph Turkel (*soldato Arnaud*).

Paths of Glory: IL FINALE. Wayne Morris (*ten. Roget*), Emile Meyer (*il cappellano*), Tim Carey (*soldato Ferol*), Susanne Christian (*la ragazza tedesca*).

Fred Zinnemann. La foto è stata scattata durante la nostra intervista. *A lato*: Uno schizzo abbozzato da Zinnemann nel corso del colloquio per illustrare il motivo figurativo (i binari del treno che si perdono all'orizzonte) da cui nacque l'idea di *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco).

Prima di iniziare le riprese di *The Nun's Story* (La storia di una monaca), Fred Zinnemann ha eseguito numerosi sopraluoghi in ospedali e istituti assistenziali del Congo Belga.

EMILIO CECCHI DIRETTORE DI PRODUZIONE DELLA CINES: *Gli uomini, che mascalzoni!* di Mario Camerini (1932), *Acciaio* di Walter Ruttmann (1933; anche sceneggiatura, con W. Ruttmann, Stefano Landi, Mario Soldati). *In basso*: CECCHI SCENEGGIATORE: *Sissignora* di F. M. Poggioli (1942). Riduzione in collaborazione con Anna Banti, Bruno Fallaci, Alberto Lattuada e F.M. Poggioli; sceneggiatura con A. Lattuada.

soppresso; o per meglio dire, quasi completamente sostituito da un paesaggio artificiale: nei sottili colonnati e nei gracili giardini delle principesche residenze; nelle simmetrie degli accampamenti e di padiglioni militari ».

In *Senso* è vista « una vera conquista di prospettiva atmosferica », un ridimensionamento di insegnamenti pittorici: « dinanzi a taluni effetti paesistici, a talune evocazioni di luci e atmosfere in cui vibra il più vivo spirito, e s'esala il significato più intimo d'una data situazione, l'analisi e la ricostruzione sono impossibili; perchè in codesti casi si tratta di ben più alta e misteriosa creatività ». L'esemplificazione è nella « notturna passeggiata di Franz e Livia, che trovano il soldato assassinato, (che è) dapprima una *suite* descrittiva, condotta con molta intensità; e nella quale certe impressioni: l'umidità che ingombra la parete di mattoni dell'angiporto, ecc., sono rese con un'evidenza quasi fastidiosa. E' chiaro che, di tali pagine, il Visconti sa darne finchè vuole. Ma subito dopo, quando sull'albeggiare i due protagonisti sostano a discorrere nel campiello, ci troviamo trasportati in tutt'altro clima di poesia visiva. E così si sente quello che, con la frase d'un celebre poeta, si direbbe "il palpito stesso della vita nuda". Lo squallore dell'alba verdognola su quelle pietre deserte: quale insinuante e inesorabile preludio d'un amore catastrofico ».

* * *

La lettura cecchiana, come rivela l'antologia riportata, è sempre assai attenta e precisa, non nega e non accoglie molto, permette ogni volta una ripresa. Pare la sostenga un impianto teorico rimarchevole: invece quanto è vigilato e raccomandabile l'esercizio di analisi delle singole opere, altrettanto è discutibile l'apporto teorico. « Futuro del cinema », apparso in « Tutto » nel 1939, non ha trovato alcuna conferma pratica nella fioritura del realismo in America e in Italia, anzi. Crede ancor oggi Cecchi che l'arte per il cinema sorgerà quando « si sarà in tutto svincolata dalla servitù realistica che gli impongono la ripresa fotografica e il vero. Oggi la macchina da presa è il lapis e il pennello del « pittore » cinematografico. Un giorno, costui adoprerà davvero lapis e pennello, e il proprio genio creativo; e la tecnica cinematografica servirà solo, subordinatamente, a riprodurre e diffondere codeste libere creazioni »? Dove si osserva subito quanto esagerata sia la « schiavitù » della tecnica. Analoga nebulosità, determinata si è tentati di scrivere, più dall'ostinazione che dalla persuasione, si riscontra in « Che cos'è il cinema? », che riassume i vari interventi teorici di Cecchi. Il quale scrive: « Nel cinematografo la realtà che si tratta d'interpretare, viene riprodotta e fissata sulla pellicola per mezzo d'una macchina. L'elementare procedimento formale, nel cinema, non è dunque lirico, come nel caso delle arti del disegno, ma meccanico (ossia, intende Cecchi, la mano del regista non è quella del pittore che, segnando sulla carta le proprie idee, concretizza *direttamente* i personali concetti; il suo è un metodo *indiretto* d'esprimersi). Il regista e l'operatore si sforzano di mettere la macchina in condizioni d'ottenere gli effetti che, più o meno vagamente, essi si prefiggono. Aiutano la macchina mediante l'illuminazione, i riflettori, i velatini, gli

schermi. Le dicono all'orecchio ciò che deve fare. Ma in definitiva chi dipinge è la macchina».

Le affermazioni, derivate da un'impostazione idealistica del problema, sopravalutano la portata del mezzo, sembrando negare completamente l'arte del film. Ma, qualche periodo dopo, nello stesso scritto, Cecchi riconosce che i «fotogrammi assumono un significato "lirico" attraverso il montaggio», tornando, quindi, indietro. Sia pure in una posizione restrittiva, sostiene: «L'immagine è come la linea d'un disegno che sia stata messa insieme appiccicando uno all'altro una quantità di segmenti infinitesimali, non già direttamente tracciati dalla mano dell'artista, ma ricalcati, prelevati dal vero, per mezzo della macchina da presa». Allora, con le stesse motivazioni l'architettura non è più arte, e neppure il mosaico, e, in un certo senso, il romanzo. Spostandosi all'arte narrativa si nota che esso pecca d'uguale impurità, che forma il proprio tessuto su singoli momenti, strappati alla vita, ricuciti secondo un ordine intenzionale, dove le parole vengono mutate, in brani scritti e riscritti, finchè è ottenuta l'omogeneità del periodo. Se un uguale sistema è usato dal film, non è un male, purchè con l'intenzione di «comporlo e atteggiarlo secondo un'idea più o meno artistica»: qui, è il nocciolo della questione.

La verità è che si tratta, da parte di Cecchi, di una diffidenza quasi congenita, non dissimile da quella del movimento della «prosa d'arte» verso il romanzo. Chè lo spettacolo cinematografico, con il molto di deteriore che somministra, di sera in sera, a una folla spesso inerte, non aderisce all'idea di cultura come di operazione riservata a pochi, maturi per applicazione ed impegno. Ad essa la generazione rondista è legata, e con occhio malevolo ha badato, nelle varie occasioni, alla narrativa di fatti e di atmosfere, al romanzo accusandolo di obbligare l'autore a sottostare a regole di costruzione, a impedimenti che lo distolgono dalle espansioni liriche, dalla purezza della parola. Mentre si sa che sporcarsi le mani con le cose non vuol dire, necessariamente, perdersi. Più spesso è sinonimo di salvarsi, se la strada scelta è quella della vita e della storia, non quella della facile polemica. Cecchi, che tali cose conosce benissimo, e tanti passi in avanti ha fatto rispetto ai suoi compagni d'una stagione, dovrebbe convenirne. E andare oltre il dubbio teorico, approdando all'assoluzione totale: c'è un'industria del cinema, ci sono film validi e altri di nessuna portata; al modo che si pubblicano romanzi onorevoli e libri di nessun conto, se si esclude il divertimento che elargiscono.

Del resto, la distinzione teorica è superata dallo studio di autori importanti, dall'accenno a momenti d'autentico valore in Chaplin di un panorama del trentuno — «Cinema 1931» in «Scenario» — dall'affetto dimostrato per Frank Capra e Buster Keaton (non esiste disprezzo dove è calore di sentimento, dove il consenso di simpatia e d'amicizia per la personalità fisica dell'attore, o del regista, è totale). Per Capra, Cecchi ha fin troppa stima, se gli riconosce un «proprio concetto della vita e del mondo», elaborato e ritoccato di film in film che, sotto una varietà d'incidenti, ribadiscono l'evasione da una convenzione sociale, da una stortura morale. E ciò non con tono serioso, ma gioviale, affettuoso, derivando dall'origine ita-

liana: «La vita del suo paese adottivo Capra la vede come può averla imparata a vedere un emigrante vittorioso, forte, che non solo sa spogliarsi di qualsiasi rancore, ma sa anche interpretare le sue esperienze con un sorriso pieno di comprensione». «In complesso, n'è uscita una raffigurazione della vita d'America per certi riguardi anche più penetrante di quella che si trova in ottimi registi americani. Come accade talvolta che, dal libro di ricordi e impressioni d'un viaggiatore forestiero, s'illuminano aspetti e sentimenti d'un determinato paese i quali non trovano rilievo così acuto negli scrittori locali». Nel vivo dei film, Cecchi incarna la sua idea del regista: in *Forbidden* (Proibito, 1932) lo colpisce la sequenza dei mascheroni che svela, ai due amanti, la loro angoscia; in *Orizzonte perduto,* recensione tanto favorevole da servire a scopi pubblicitari (su «Il Corriere della Sera»), egli rivela la favola (anche se poi afferma che chi vi sa leggere può rinvenirvi un «curiosissimo valore documentario»). Peccato non vi insista, non approfondisca il discorso, valutando, nel loro giusto peso, le idee che fermentano nei racconti di Capra, la loro debolezza, la fuga — non tanto la salvezza — nelle troppo semplicistiche risoluzioni miracolistiche e messianiche. Ma siamo, in questi profili, ancora ad una prosa, che è atto di cordialità più che asprezza di giudizio, a una registrazione di note più che a un tentativo di storia.

Su analoga ricerca di caratteristiche, sull'effusione è risolta la saggistica di Cecchi su Keaton. Buster Keaton ha una serenità di fondo non dissimile sostanzialmente da quella di Capra, nonostante l'apparente diversità. Dietro le sue spalle non è la solare lietezza italica. E' il riso virulento, prorompente, a volte strabiliante, dei pionieri che, a sera, intorno ai fuochi, aguzzavano la mente per inventare scherzi strani. L'America non è tutta «amara»; ha in sè le contraddizioni più impensate, le virulenze più selvaggie, le pigrizie più apatiche; è vecchia e nuova, moderna e addormentata in un sonno, che aspetta il canto del gallo per interrompersi; genera uomini forti e decisi, ed individui d'una pazzia arcaica. Keaton è uno di loro. Il primo omaggio al comico è una pagina dedicata all'edizione italiana del *Guerriero* (1930), rivelatrice dei rapporti tra lo scrittore e l'attore: Cecchi consente con l'*uomo* Keaton, se non può consentire con l'*attore* Keaton. E trae il merito non dall'opera, sebbene dalla vita stessa «d'arte» che obbligò il mimo, per bisogno, a cedere ad ogni offerta di lavoro, gettando ogni carta a disposizione nel gioco. Anche quelle che sarebbe stato meglio tenere nella manica per conservarsi coerenti ad una «umanità nel comico». Ma Keaton ha un merito che lo salva: la fiducia nel lavoro, la necessità, quasi fisiologica, di perfezionare la macchina per fare ridere. E' questa ostinazione a fargli raggiungere, vicino al cattivo che è abbondantemente profuso nelle sue «performances», «la poesia della campagna americana, la spacconeria pioniera, le bizzarrie dell'avventura, che ho paura poche volte siano state espresse meglio che in certi film di Keaton». La materia è suggerita non «dalla cultura, da Parigi, da surrealismi simili, ma dalla schietta radice della pazzia americana», che lo spinge a descrivere l'America dalle scritte ironiche sulle tombe, dai

villaggi di legno, entro i quali esplodono « le sue bombe silenziose, modello 1950 ».

L'intuizione è lungamente sviluppata nel bellissimo « Crepuscolo d'un mimo », che ricerca non il « come » del decadere fisico, prima che artistico, dell'attore, ma il « perchè ». E spiega le sbronze, le originalità con la supposizione di una finzione cinematografica volontariamente sostituita alla vita. Così, « la fantasia precipitava dalla sua sfera, ripudiava limiti e modi della sua naturale espressione, si confondeva alla realtà e la sovvertiva; ch'è sempre brutto segno. Perchè, nella creazione scenica o cinematografica, l'attore proietta la "persona" immaginaria ad oggettivarsi nell'emozione degli spettatori e nella sana evidenza dell'arte. Ma così la "persona" rimaneva sospesa nell'assurdo, desolata e vagabonda come uno spettro. Uno spettro che non sapeva di esserlo, e imprudentemente s'affacciava alla luce del sole ». L'angolazione cecchiana è esatta. Con l'intuizione, lo scrittore giungeva là dove sarebbe arrivato Keaton stesso, ripensando al suo ieri, e due registi di forte profondità psicologica: si pensi al « passo » di *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950) di Billy Wilder, al viso carico di presagi funesti, pauroso di venirne colpito, di *Luci della ribalta* (*Limelight*, 1952). E' un uomo, qui, che si è accorto d'aver prolungato troppo il giuoco, d'aver ceduto più del necessario ai « motivi della spacconaggine pioniera, della poesia campagnola, del pettegolezzo provinciale, del miracolismo », di non essersi controllato a sufficienza. Col risultato di vederlo annaspare « in lagrimevoli interpretazioni; e ogni tanto il suo nobile viso ci guardava come chiedendo perdono. Ora, povero Keaton, si dibatte, cade, si rialza; e a gran passi più e più s'allontana da noi, in regni vaghi, oltrumani ».

Nella pagina sul « crepuscolo d'un mimo » il lampo delle immagini non oscura il giudizio: fa uscire, di tra le righe, l'attore a dialogare col lettore. Roberto Papini recita a fianco di Buster Keaton, nel capitolo « Diventare impossibili », tra i più felici, per invenzione, di « Di giorno in giorno » (1954). Cecchi abbandona l'intenzione di rendere omaggio ad un amico scrittore, incontrando l'attore, e delinea un doppio ritratto. Tanto che la parte dedicata al primo va bene per il secondo; le osservazioni sui modi di Papini sono valide per Keaton: entrambi rifuggono, quasi istintivamente, da ogni forma di scrittura estremamente concreta, da ogni appunto svolto secondo una linea abituale, per « salpare traballando verso una sfera di grottesco angelico o del comico angelico ». Sia l'uno chè l'altro hanno la serietà del poeta intiero, e il rispetto per la integrità delle cose da significare. E ciononostante, con tutta la legittima ambizione di giungere, su tali principi, a quelle compendiose, finali evidenze, quelle figurazioni così irrefutabili e lampanti da sembrare impossibili da quanto sono vere, e nelle quali è l'approdo della fantasia creatrice, rimangono spesso in difficoltà a mezzo cammino, a mezzo termine. Restano poeti in difficoltà, che tale limite seppero superare vigorosamente, molto per le circostanze dell'ambiente, che li guidava, molto per non essere riusciti a collegare le idee, molto per la troppa fiducia a quel comico angelico. Cioè per un « puro » spettacolo, per una « pura » pagina così ricercata da risultare non

concretà, per una non conquistata maturità umana, che va di pari passo, più di quanto si creda, con quella estetica.

* * *

Il discorso, negli scritti riportati più sopra, si è accaldato. Scorre limpido, irruento; non si tratta di difendere posizioni, o impegnarsi in giudizi: di servirsi del cinema come di uno strumento per leggere una vita, o il diario di una nazione. Anche in « America amara » il film è un pretesto per intendere gli americani. La volta che si esamina la cinematografia hollywoodiana, ricavandone un bilancio, la pagina sortisce meno felice. « Stanchezza del cinema americano » è un serio, meditato panorama sulle tendenze del pubblico che stava passando un momento di noia per lo spettacolo. Voleva qualcosa di diverso: e il « nuovo » lo trovò in *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*; 1937) di Walt Disney. (Del « mago dei disegni animati » Cecchi dà un giudizio storicamente preciso: le « sue straordinarie doti di ritmo e d'umorismo restano sempre, e sempre più, subordinate ad una qualità di disegno borghese, ad un gusto pittorico insignificante, come quello delle cartoline d'auguri natalizi »). Anche allora Hollywood era inarrivabile nel neutralizzare tutto, « perfino il corpo femminile, facendolo diventare di gomma ». Non è un caso che « per i miti femminili più travolgenti, inscenati dalla teocrazia di Hollywood, si mobilitassero una berlinese e una norvegese. Miti: cioè a dire, finzioni immaginose, che dovevano contenere un completamento della realtà », dovevano restare donne, non « abbandonarsi al tradimento della loro figura », ad una sterilizzazione del sesso.

La cinematografia nordamericana, negli esempi commerciali, intorbida, infatti, frequentemente le acque, instaura un rapporto di menzogna tra il regista e la materia: « E' facile rendersi conto come sul contrabbando dell'alcool potessero svilupparsi gli intrecci più dinamici, fantasiosi, e nella miglior tradizione della cinematografia classica », quali fughe, scontri tra gangs, corruzioni tra i magistrati, per lasciar perdere la tratta delle bianche ritenuta « indecente ». Invece, stando ai testi cinematografici, tutto si semplifica, sorge da ragioni « private »; dalla cattiveria del singolo, si smussa ed imborghesisce, o si nobilita: « ecco, di continuo, in questi film, la figura del bandito a fondo generoso, o in cerca di redimersi. L'eroina dickensiana e platinata, già cavallerizza nel Far West, e che al pistolone a tamburo ha sostituito l'automatica in madreperla. Il tipo chestertoniano dell'investigatore ironico, e provvidenziale (*Dottor Socrate*). L'idillio campestre intrecciato al dramma (*Rifugio*), con formule che ricordano le prime commedie di Chaplin e di Keaton ».

Le cose più interessanti ispirate dal cinema a Cecchi restano le prose creative, liberamente espanse verso i terreni cui egli è sensibile. Sono pagine di ricordi del periodo della direzione della « Cines », o di anni più vicini: « Al lavoro di produzione cinematografica — racconta — io ho atteso solamente qualche anno. Ma bastò, nè occorreva tanto, per capire le ordinarie possibilità di rendimento immaginativo, la prolificità fantastica di codesto mondo ». Non si tratta di « patetiche vicende di dive e di attori, di drammi

e congiure, di gelosie amorose o artistiche, o altra roba siffatta ». Si allude al mondo dietro la facciata: dal quale Cecchi estrae alcune figure minute, e da loro rinviene un significato alto, da un parrucchiere di stabilimento, e da una ragazza che « gira » un provino. Del primo traccia uno schizzo di omino nervoso, che si crede indispensabile, corre e si dimena: « Ho di là la tale (qualche comparsa, era come se dicesse Marlene). Aspetta me per entrare in teatro. E scappava facendo sventolare la gabbanella bianca ». Di prose come questa, Cecchi ne sa scrivere in quantità, fermando un carattere in un segno tipologico, con la prosa ironicamente superiore del signore che si diverte col tipo strano, capitatogli appresso.

Il Cecchi autentico non è qui. E' dove rinviene l'uomo, come nel capitolo venato di complessa poesia di « Il provino ». Se può spiacere la sua posizione di distacco, incanta invece la strana pietà che, innegabilmente, si sprigiona dalle situazioni: « La ragazza aveva portato in un involto il suo abituccio da sera. — Vediamo subito —, fece il direttore quando gliela condussero in mezzo ad un cortile. E scotendo la testa aveva sciorinato il vestito, l'aveva posato addosso alla ragazza, e s'era staccato tre o quattro passi, a sbirciare attraverso un vetrino. Poi aveva chiamato una donnetta: che andasse in guardaroba e trovasse qualcosa di più ricco, molto più chiaro, più festoso ». Subito, senza descrizioni prolungate, gli elementi del racconto sono presenti: il sogno del cinema e una ragazza d'umili origini, delle lunghe vie della periferia romana, che, incantata dalle « luci di Cinecittà », affronta la prova con la macchina da presa. Crede basti un visetto fresco, un sorriso piacevole, un confuso ammassarsi di sensazioni, per diventare attrice. Ma l'occhio magico, freddamente, le dice di no, le nega ogni conforto. La parola di Cecchi colorisce il suo mutar d'espressione, il turbamento crescente: « Rimpicciolita come l'avessero costretta a rannicchiarsi in un angolo di se stessa » la si sente scuotersi, farsi afferrare dalla coscienza di non riuscire, scoprire mosse convenienti alla parte da recitare. « Con quelle disperate lacrime in pelle in pelle, l'era venuta altra voce, altro impeto di parola. Uno sconvolgimento in cui tutto diventava facile, perchè a lei non importava più niente. Ma tutti ora l'ascoltavano in altro modo; come se ella fosse davvero una donna, ch'era tante donne, che telefonavano ognuna ad ognuno di loro. Andò diritta fino in fondo, mentre quello le faceva segno di precipitare, ma timidamente, quasi temesse di rompere un incantesimo. Eppoi: « brava »; eppoi: entrare, sorridere, camminare qualche passo davanti alla macchina ». La poesia che si forma deriva dall'invenzione di una condizione interiore, non mescolato — come nel brano sui « Parrucchieri » — ad un divertito umorismo, legato, invece, ad un filo di meditazione. Così non si è alla narrazione, e si è oltre il saggio; si è in un limite ch'è solo cecchiano. Si pensi alle sensazioni finali, i pensieri della ragazza, che si sente « sul margine d'una vita nella quale s'era affacciata un attimo, di nascosto a tutti, e che l'aveva già respinta ».

Osservazioni che si possono ripetere per « Cinematografi poveri », esteticamente di maggiore pregnanza, tessuto in una calcolata fusione di saggismo e di racconto della memoria. Il poemetto, tra i più puri della corrente della prosa d'arte (potrebbe essere preso come esempio del distacco rondista da

dati rintracciabili, per la ricerca dell'atmosfera alta), è da citare completamente. Estraendone pochi brani si rischia di dare un'eco deforme, non convincente. Sia pure con questo rischio, ecco una visione londinese: « E il primo "sonoro"? Fu in una delle strade intorno Euston Station a Londra, piena di botteghe di pesce, crostacei ed ortaggi, e liquidazioni di mobilia e altre robe vecchie. Ogni pochi passi, la caratteristica taverna puritana, suddivisa in sezioni. Con un gotto di birra, in disparte seggono streghe dalle cui incredibili scuffie scappano trecce verdastre. Intorno al banco di mescita, beceri in tubino cercano di perpetuare il loro *whisky* passandosi il sifone del seltz ». Nel quartiere, presenza necessaria, il cinematografo: « Seduti nel cinema, pareva di tenere i piedi in un mastello d'acqua gelata. Una ragazza vestita di rosso gironzolava per la sala, offrendo sigarette e cerini. Li portava, insieme a un lumino rosso, in una scatola appesa al collo. E quel lumino che luccicava in mezzo ai seni, timidamente incurvati come due palme, faceva pensare al lume d'un altaruccio sormontato da un busto di martire. Le voci dello schermo erano roche e rissose come quelle degli ubriachi; il racconto d'un assassinio complicato culminava d'orrore nell'apparizione della vedova dell'ucciso, immensa come un catafalco e ondeggiante di gramaglie. Fosse la tristezza di Londra, la vedova o il morto, rientrando in camera, per prima cosa mi venne di guardare non ci fosse qualcuno sotto al letto ». Il resto di « Cinematografi poveri » è sullo stesso timbro. Col pretesto di un argomento, apparentemente povero di sviluppi, Cecchi, superando una resa impressionistica, rinchiude sotto l'abitudine della « serata cinematografica » un dato di costume, un profilo di reazione nazionale, una serie di stati d'animo. Così il suo saggio si spinge oltre quello di altri rondisti, getta in circolazione idee nuove, riferimenti sociologici in una forma nutrita, composta, in nulla inferiore a quella degli altri componenti il gruppo di « La Ronda ». Seppure, dunque, unica rimanga la tendenza di comporre le « cose viste », di indugiare sui toni staccati, mutano le cose stesse, diventano familiari, comuni: non più eleganti corse al trotto, sguazzare di pesci rossi. Ma persone minute, viste alla luce gialla di qualche « cinematografo povero ».

* * *

Del cinema, presente nelle pagine apertamente creative, Cecchi non si dimentica quando scrive di critica letteraria per un pubblico vasto. Chè la sua prosa, nell'un caso e nell'altro ha le stesse radici culturali. E ciò spiega come la pagina del critico faccia buona prova se sottoposta, a sua volta, alla critica, come giri intorno agli stessi concetti, agli stessi termini di riferimento. In « Di giorno in giorno », raccolta di recensioni a romanzi e libri di varia umanità, molti brani, senza perdere nulla del loro valore critico, si potrebbero leggere come prose libere da un pretesto (com'è quello di dire bene o male di un'opera). In essi tornano, di continuo, riferimenti a film per fissare un atteggiamento di moda, un patema d'animo. Di Guido Gozzano Cecchi dice che « comincia dannunziano in una maniera assoluta, letterale; con quell'imperterrito "voi", come il personaggio d'un vecchio film di Francesca Bertini », e all'osservazione è affezionato, se la riprende, rivelando la

relazione amorosa del poeta con Amalia Guglielminetti, narrata con umore, non estraneo al ricordo degli « amori » del cinema italiano muto.

Il colore di alcune figure di Dino Buzzati gli appare stravolto, al modo quello che circola intorno agli « scienziati uso dottor Caligari ». In qual conto tenga l'espressionismo (e *Il gabinetto del dottor Caligari,* 1921, di Robert Wiene) è sintomo la recensione a « Il procuratore » di Eugenio Vaquer. Per scoprire i nodi intellettualistici, egli racconta estesamente la trama, poi la bolla con l'accusa di « trattamento cinematografico »: « Il linguaggio non vi ha autenticità e peso di espressione in sè pienamente valida; ma con una certa enfatica genericità, propone e predispone quello che, per così dire, sarà fornito dal lavoro della macchina da presa ». La sottolineatura del cinema sulla cattiva, e sulla buona, letteratura continua. Per Francesco Jovine, Cecchi annota la frettolosità di alcuni passaggi, risolti con una tecnica da « film gangster »; per i giovani scrittori, ammonisce che coprire la pagina con spolverature di tecnica cinematografica è azzardo pericoloso. Di fronte a Mario Soldati sospira sollevato nell'incontrare un regista che, scrivendo, si ricorda poco del suo mestiere cinematografico.

Infine, allorchè gli è possibile, ribadisce la diffidenza per qualsiasi forma di narrativa, e di spettacolo popolare, senza ricercare i motivi positivi che spingono il pubblico al consenso, pesandoli. Nella recensione di « La fine dell'avanguardia » di Cesare Brandi, dopo aver considerato il distacco tra lettori e libri, scrive: « Mercè il cinematografo e lo sport, un'approssimativa comunione di gusti o almeno di curiosità, una base di effimeri consensi, viene in qualche modo a ricostruirsi; benchè sopra un piano deteriore. La paura sempre più intensa della solitudine morale, la dissuetudine della vita contemplativa, il bisogno di violente impressioni ed immagini di realtà che risveglino ed eccitino la fantasia intorpidita, che ravvivino lo squallore psicologico della giornata deserta: trovano qualche compenso nel cinematografo, e nelle manifestazioni sportive, fitte e popolose come mai erano state ». Diagnosi di una situazione, che non si può accettare per intero. C'è, sì, un pubblico affranto ed intorpidito che ricerca nello schermo quell'immagine falsa del vivere, come vittoria e come piacere, che è lontana dalla reale. Ma non è *tutto* il pubblico; non è che la zona deteriore di esso. E non è sempre colpa sua se è ancora a tale fase negativa.

Vicino, esiste una seconda zona, quella degli uomini, che non sfruttano l'ignoranza, che esprimono un mondo poetico, nobile e valido, con le immagini; quello degli spettatori che non frequentano le sale di spettacolo a modo di vizio. Vi si recano quando sanno di potere iniziare un dialogo attivo con un uomo vivo nei fermenti dell'epoca, che si serve di quel mezzo, non d'altri. Forse, sono ancora pochi, troppo pochi. Ma, tirando le somme, se il loro numero è limitato, se i passaggi dall'un terreno all'altro sono scarsi, la responsabilità è, in parte, degli stessi gerenti della cultura. Cosa hanno fatto gli uomini de « La Ronda » per farsi capire, per ricuperare i lettori, e gli spettatori, paghi di divertimenti spregevoli? Nulla: hanno atteso che questi, con le loro modeste forze, compissero i passi; se non vi riuscivano, escludendo il lavoro di Cecchi giornalista, di qualche altro, non allungavano

nessuna mano per aiuto. Ragion per cui spiace la polemica verso l'*impuro*, se svolta su una sola faccia.

L'umanesimo del dopoguerra, e le sue derivazioni: ecco una questione ben più seria e prolifica, un'apertura di maggior peso. Cecchi, che pure segna il buono delle sue letture, rimane diffidente delle ultime tendenze dell'arte (e ciò si giustifica, poichè egli ha un capitale letterario da difendere, sviluppato in direzione totalmente diversa: la storia segue, si sa, il suo corso e se supera non nega il valido uscito da vecchie mode). Alzandosi dal testo che compulsa, a guardare un intero panorama, cautamente evita di approvare i progressi, che esistono, rendendo evidenti, e con ostinazione polemica, le concessioni al gusto volgare, gli slittamenti nell'equivoco (spesso metodi per risospingere il pubblico dimentico alla lettura, a quell'inizio di « salvezza » culturale, che di solito, ne segue). In tal modo, tiene una posizione di vigilanza, che non può non servire come sprone a cautelarsi, a trattenersi, a meditare.

Cecchi, per le ragioni precedentemente esposte, di costituzione culturale, non potrebbe probabilmente comportarsi diversamente. Rimane, pur accogliendo le opere nuove poeticamente realizzate, al di qua dell'accettare il neorealismo, la sua volontà di esporsi ai venti impetuosi della vita e della storia, nella sua complessità. Rischia così, nella serietà e nella misura che lo distinguono, di rimanere solo, di peccare per omissione. E non resta — per un uomo che in fondo, colla sua posizione non di lotta, ha giovato di più al cinema di altri superficialmente entusiasti — che opporre giudizio contro giudizio, fiducia contro perplessità, credito contro scetticismo. Non rimane, per valorizzare l'azione di agganciamento, effettuata sul pubblico, dal film e dal romanzo neorealista, che servirsi delle parole di un letterato d'analoga probità, Carlo Bo, il quale ha riconosciuto che per la cultura delle ultime stagioni « la lezione neorealistica ha avuto una grande importanza, soprattutto come reazione, come proposta, come invito ».

Bibliografia

Non è stata impresa semplice mettere insieme una bibliografia, che fosse la meno lacunosa possibile, sui rapporti tra Emilio Cecchi e il cinema. Sono articoli, note, brevi saggi sparsi in riviste e giornali, spesso irraggiungibili, che lo scrittore non si è mai curato di ordinare. Ne varrebbe la pena, perchè vi si trovano affermazioni piuttosto interessanti. Non è esatto, infatti, affermare — come ci scriveva Cecchi stesso — che « il punto che solo conta in tutta questa prosa è quello della considerazione del cinema come un'arte mediata: diversa cioè dalla pittura, dalla poesia e dal romanzo; è affine piuttosto alla danza, alla recitazione, ecc. Questo punto di vista, di solito, viene preso come una diffamazione *del cinema; mentre non diffama niente, e contiene invece una indispensabile distinzione estetica, senza di che si fanno delle grosse confusioni ». A nostro modo di vedere, la zona più interessante è data dall'esame dei singoli film, dalla saggistica keatoniana: Cecchi tenne la rubrica cinematografica in « L'Italia letteraria », dall'ottobre del* 1931 *al marzo del* 1932; *in « Tutto » con lo pseudonimo di Leopoldo Bacherini, nel* 1939; *nel « Mercurio » del* 1946. *Introvabili sono risultati gli articoli, composti per la rivista romana « Voci », che poi cambiò titolo in « Radiovoci », dal* 16 *settembre* 1944 *al* 25 *agosto* 1945, *con il pseudonimo « Maschera ». Questo materiale,*

e altro, è stato diviso in otto sezioni, ognuna delle quali procede in ordine temporale. Si è preferito, per gli articoli che hanno avuto più ristampe, citare la sede più facile da rintracciare. I curatori ringraziano Emilio Cecchi e Alba De Cespedes, che sono stati di aiuto nelle ricerche.

Interventi teorici

« Il film a colori », in « Bianco e Nero », anno III, n. 2, febbraio 1939, pag. 29-30.
« Il nuovo Laocoonte », in « Tutto », anno XXI, n. 14, 1 aprile 1939, pag. 16.
« Futuro del cinema », in « Tutto », anno XXI, n. 15, 8 aprile 1939, pag. 18.
« Cinematografo e letteratura », in « Cinema italiano anno XX », ed. Documento, Roma, settembre 1942, pag. 14-19.
« Che cos'è il cinema? », in « Mercurio », anno III, n. 22, giugno 1946, pag. 157-160.
Nel corso di un'inchiesta sul cinema a colori, promossa dalla rivista « Lo schermo », appare la nota su « Il film a colori », per la prima volta: anno II, n. 3, marzo 1936, pag. 26. « Cos'è il cinema? » riprende concetti già espressi in « Tutto » dell'8 aprile 1939 e in « Voci » del 24 marzo 1945; l'articolo suscita una polemica in « Bianco e Nero » del 1948. Per la stessa, vedi anche: Benedetto Croce: « Terze pagine sparse », vol. II, Laterza, Bari, 1955, pag. 267.

Panorami e note di carattere generale

« Cinema 1931 », in « Scenario », anno I, n. I, febbraio 1932, pag. 5-10.
« Modeste considerazioni », in « 40° anniversario della cinematografia » (1895-1935), numero unico, Roma, 22 marzo 1935, pag. 43.
« Gangsters al cinema », in « Cinema » v. s., anno I, n. 4, 25 agosto 1936, pag. 139.
« Stanchezza del cinema americano », in « Bianco e Nero », anno III, n. 3, marzo 1939, pag. 13.
« Letteratura americana e cinematografo », in « Cinema » v. s., anno IV, n. 84, 25 dicembre 1939, pag. 374.
« Situazione del cinema italiano », in « Mercurio », anno III, n. 21, maggio 1946, pag. 157-160.
Molti brani di « Cinema 1931 » si ritrovano in « Tutto », n. 15, 8 aprile 1939. « Stanchezza del cinema americano » è riportato in « Pagine scelte sul cinema », a cura di Emilio Ceretti; n. 42 dei quaderni de « L'Illustrazione del medico », edizioni dei Laboratori Maestretti, Milano 1940, pag. 21-25. Il medesimo panorama ricompare in « America amara », Sansoni, Firenze 1940, come il precedente articolo sui gangsters e il cinema; un suo estratto, col titolo «Valentino», è in «Sequenze», anno II, n. 10-11.

Saggi su singole personalità

« Buster Keaton », in « Scenario », anno I, n. 3, aprile 1932, pag. 37-42.
« Frank Capra », in « Cinema » v.s., anno II, n. 20, 25 aprile 1937, pag. 312.
« Camerini », in « Tutto », anno XXI, n. 12, 18 marzo 1939, pag. 16.
« Blasetti », in « Tutto », anno XXI, n. 13, 25 marzo 1939, pag. 16.
Nella rubrica « Rassegna della stampa » di « Bianco e Nero »; anno I, n. 4, 30 aprile 1937, pag. 120, è ripreso il profilo di Frank Capra.

Recensioni

« *Tabù* di Murnau », in « L'Italia letteraria », anno IX, 18 ottobre 1931, pag. 5.
« *Guerriero* di Buster Keaton », in « L'Italia letteraria », anno IX, 1 novembre 1931, pag. 5.
« Africa parla », in « L'Italia letteraria », anno IX, 8 novembre 1931, pag. 5.
« *Marocco* di Sternberg », in « L'Italia letteraria », anno IX, 29 novembre 1931, pag. 5.
« *Figaro* di Camerini », in « L'Italia letteraria », anno IX, 6 dicembre 1931, pag. 5.
«*Ben-Hur*: Film Mammuth», in « L'Italia letteraria », anno X, 3 gennaio 1932, pag. 5.
« *Disonorata* con Marlene Dietrich », in « L'Italia letteraria », anno X, 17 gennaio 1932, pag. 5.
« *Palio* di A. Blasetti », in « L'Italia letteraria », anno X, 28 febbraio 1932, pag. 5.
« *Trader horn* di W.S. van Dick », in « L'Italia letteraria », anno X, 27 marzo 1932, pag. 6.

« Un capolavoro di Frank Capra: *Orizzonte perduto* », in « Lo schermo », anno III, n. II, novembre 1937, pag. 23. Per il lancio del film, lo stesso ricompare in « Il Corriere della Sera » del 5 novembre 1937.
« *Enrico V* », in « Mercurio », anno III, n. 17, gennaio 1946, pag. 157-159.
« Tre films italiani », in « Mercurio », anno III, n. 19-20, marzo-aprile 1946, pagina 193-196.
« Briganti dabbene », in « Mercurio », anno III, n. 23-24, luglio-agosto 1946, pagine 168-170.
« *Senso* e il colore nel film », in « L'Illustrazione italiana », Natale 1954.
Attilio Bertolucci, nel suo « Letterato al cinema » (« Sequenze », anno II, n. 9, maggio 1950, pag. 16-17), ha ripubblicato « *Tabù* ». Sotto il titolo « Tre films italiani » sono analizzati *Notte di tempesta* di Franciolini, *Un giorno nella vita* di Blasetti e *Le miserie del signor Travet* di Soldati. In « Briganti dabbene » si considerano *Il bandito* di Lattuada e *La notte porta consiglio* di Pagliero.

Riferimenti al cinema in inchieste sulle relazioni sociali

« Officina di montaggio », in « America amara », Sansoni, Firenze 1940, pag. 32-36.
« Come si perdono le guerre », idem, pag. 151-159.
« G. Men », idem, pag. 159-163.
« I "Gangsters" e il cinema », idem, pag. 164-167.
« Stanchezza del cinema americano », idem, pag. 167-175.
« Burlesk », idem, pag. 374-380.
« Spaghetti », idem, pag. 374-380.
Il materiale dell'inchiesta nordamericana appare in « Il Corriere della Sera ». Manca « Una serata con Gloria Swanson » del 25 febbraio 1931, pag. 3.

Riferimenti al cinema in recensioni letterarie

« Il romanzo del cinema », in « Bianco e Nero », anno X, n. I, gennaio 1949, pag. 88.
« I polli di mercato », in « Di giorno in giorno », Garzanti, Milano 1954, pag. 70-74.
« Nuovi narratori », idem, pag. 170-173.
« A cena col commendatore », idem, pag. 227-231.
« Diventare impossibili », idem, pag. 231-234.
« Corridos », idem, pag. 117-123.
« Il visconte dimezzato », idem, pag. 310-313.
« La fine dell'avanguardia », idem, pag. 365-370.
« Le lettere da Capri », idem, pag. 395-400.
« Il Romanzo del cinema », recensione a « La violetta del Prater » di Christopher Isherwood, è ripreso, dalla « Rassegna della stampa », da « Il nuovo Corriere della Sera » del 28 settembre 1948, pag. 3. « Di giorno in giorno » raccoglie le note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954) scritte da Cecchi per « L'Europeo » e per « Il nuovo Corriere della Sera ».

Interviste, presentazioni, varie

« Opinioni sul cinema italiano ». Vedi: Jean Georges Auriol: « Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien », in « La Révue du cinéma », tomo III, n. 13, maggio 1948, pag. 54.
Prefazione a « Personaggi e interpreti » di Golfiero Colonna; edizioni Filmicritica, Roma, 1955.

Prose

« Parrucchieri », in « Corse al trotto vecchie e nuove », Sansoni, Firenze, 1942 (sec. ed.), pag. 77-82.
« Il provino », idem, pag. 83-88.
« Cinematografi poveri », idem, pag. 89-95.
« Crepuscolo d'un mimo », idem, pag. 96-101.
« Cinematografi poveri » è l'ultima stesura di « Passioni », pubblicato da « Il Corriere della Sera » del 15 dicembre 1931, pag. 3.

(*a cura di* FRANCESCO BOLZONI e IRIO FANCIULLI)

Filmografia

Produzione:

1932 **GLI UOMINI CHE MASCALZONI!** — **regia**: Mario Camerini - **sogg.**: Aldo De Benedetti, Mario Camerini - **scenegg.**: Mario Soldati, Mario Camerini, Aldo De Benedetti - **fot.**: Massimo Terzano, Domenico Scala - **musica**: Cesare A. Bixio, Armando Fragna - **scenogr.**: Gastone Medin - **mont.**: Fernando Tropea - **interpreti**: Vittorio De Sica, Lia Franca, Cesare Zoppetti, Pia Lotti, Anna D'Adria, Giacomo Moschini, Maria Montesano, Didaco Chellini, Gemma Schirato - **prod.**: Emilio Cecchi per la Cines.

LA TAVOLA DEI POVERI — **regia**: Alessandro Blasetti - **sogg.**: Raffaele Viviani - **scenegg.**: Alessandro De Stefani, Mario Soldati, Raffaele Viviani - **fot.**: Carlo Montuori, Giulio De Luca - **musica**: Roberto Caggiano - **scenogr.**: Gastone Medin - **mont.**: Ignazio Ferronetti - **interpreti**: Raffaele Viviani, Leda Gloria, Marcello Spada, Renato Navarrini, Salvatore Costa, Lina Bacci, Mario Ferrari, Armida Cozzolino, Gennaro Pisano, Giovanni Ferrari - **prod.**: Emilio Cecchi per la Cines.

O LA BORSA O LA VITA! — **regia**: Carlo Ludovico Bragaglia - **sogg.**: Alessandro De Stefani, Luigi Bonelli da una commedia di A. De Stefani - **scenegg.**: Gino Mazzucchi, Carlo L. Bragaglia, Alessandro De Stefani - **fot.**: Carlo Montuori, Giulio De Luca - **musica**: Vittorio Rieti - **scenogr.**: Gastone Medin - **mont.**: Fernando Tropea - **interpreti**: Sergio Tofano, Rosetta Tofano, Luigi Almirante, Mara Dussia, Lamberto Picasso, Cesare Zoppetti, Giovanni Lombardi - **prod.**: Emilio Cecchi per la Cines.

1933 **T'AMERO' SEMPRE** — **regia**: Mario Camerini - **sogg.** Mario Camerini - **scenegg.**: Ivo Perilli - **fot.**: Ubaldo Arata, Beniamino Fossati - **musica**: Ezio Carabella - **scenogr.**: Gastone Medin - **mont.**: Fernando Tropea - **interpreti**: Elsa De Giorgi, Nino Besozzi, Mino Doro, Pina Renzi, Robert Pizani, Nora Dani, Loris Gizzi, Giacomo Moschini, Maria Persico, Pinca Nova, Giancarlo Cappelli - **prod.**: Emilio Cecchi per la Cines.

1860 — **regia**: Alessandro Blasetti - **sogg.**: Gino Mazzucchi - **scenegg.**: Alessandro Blasetti, Gino Mazzucchi - **fot.**: Anchise Brizzi, Giulio De Luca - **musica**: Nino Medin - **scenogr.**: Vittorio Cafiero, Angelo Canaveri - **cost.**: Vittorio Nino Novarese - **mont.**: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - **interpreti**: Aida Bellia, Giuseppe Giulino, Gianfranco Giachetti, Otello Toso, Maria Denis, Totò Majorana, Ugo Gracci, Cesare Zoppetti, Mario Ferrari, Andrea Checchi, Laura Nucci, Franco Brambilla, Arnaldo Baldaccini, Amedeo Trilli, Raffaello Carotenuto, Vasco Creti, Aldo Frosi, Nais Lago, Amedeo Vecci, Umberto Sacripante, Pietro De Maria, il piccolo Traù, Arcangelo Aversa - **prod.**: Emilio Cecchi per la Cines.

Produzione e sceneggiatura:

1933 **ACCIAIO** — **regia**: Walter Ruttmann - **sogg.**: dalla commedia « Gioca, Pietro » di Luigi Pirandello - **scenegg.**: Walter Ruttmann, Stefano Landi, Emilio Cecchi, Mario Soldati - **fot.**: Massimo Terzano - **musica**: G. Francesco Malipiero - **scenogr.**: Gastone Medin - **mont.**: Giuseppe Fatigati - **interpreti**: Isa Pola, Piero Pastore, Olga Capri, Vittorio Bellaccini, Alfredo Polveroni, Domenico Serra, Enzo Paglierieci, Giulio Massarotti, Arcangelo Aversa - **prod.**: Emilio Cecchi per la Cines.

Sceneggiatura:

1941 **PICCOLO MONDO ANTICO** - **regia**: Mario Soldati - **sogg.**: dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro - **rid.** e **scenegg.**: Mario Soldati, Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada - **fot.** Arturo Gallea, Carlo Montuori - **musica**: Enzo Masetti - **scenogr.**: Gastone Medin - **cost.**: Gino C. Sensani, Maria De Matteis - **interpreti**: Alida Valli, Massimo Serato, Annibale Betrone, Mariù Pascoli, Renato Cialente, Ada Dondini, Enzo Biliotti, Elvira Bonecchi, Gianni Barrella, Jone Morino, Giacinto Molteni,

Giorgio Costantini, Carlo Tamberlani, Adele Garavaglia, Domenico Viglione Borghese, Nino Marchetti, Felice Minotti, Anna Carena, Emilio Baldanello, F. M. Costa, Mario Soldati, Attilio Dottesio, Franco Vitrotti - **prod.**: Carlo Ponti per la Ici-Ata.

1942 **SISSIGNORA** — **regia**: F. M. Poggioli - **sogg.**: dal romanzo di Flavia Steno « La servetta di Masone » - **scenegg.**: Emilio Cecchi, Alberto Lattuada - **rid.**: Anna Banti, Emilio Cecchi, Bruno Fallaci, Alberto Lattuada, F. M. Poggioli - **fot.**: Carlo Montuori - **musica**: Felice Lattuada - **scenogr.**: Erminio Loy - **interpreti**: Maria Denis, Leonardo Cortese, Irma ed Emma Gramatica, Evi Maltagliati, Rina Morelli, Jone Salinas, Dhia Cristiani, Roldano Lupi, Elio Marcuzzo, Giovanni Grasso, Anna Carena, Dina Perbellini, Dora Bini, Guido Notari, Elio Dalilla, il piccolo Silverio Pisu - **prod.**: Carlo Ponti per la Ata.

GIACOMO L'IDEALISTA — **regia**: Alberto Lattuada - **sogg.**: dal romanzo omonimo di Emilio De Marchi - **scenegg.**: Emilio Cecchi, Aldo Buzzi, Alberto Lattuada - **fot.**: Carlo Nebiolo - **musica**: Felice Lattuada - **scenogr.**: Ascanio Coccé e Morbelli - **cost.**: Gino C. Sensani - **interpreti**: Massimo Serato, Marina Berti, Andrea Checchi, Tina Lattanzi, Armando Migliari, Giulio Tempesti, Paolo Bonecchi, Giacinto Molteni, Domenico Viglione Borghese, Silva Melandri, Roldano Lupi, Nelly Morgan, Giselda Gasperini, Elvira Bonecchi, Attilio Dottesio, Felice Minotti, Dina Romano, F. M. Costa, Piero Palermini, Anna Bianchi Lelli, Adele Baratelli - **prod.**: Carlo Ponti per la Ata.

1949 **IL VESPRO SICILIANO** — **regia**: Giorgio Pastina - **sogg.**: Giorgio Pastina - **scenegg.**: Oreste Biancoli, Emilio Cecchi, Steno, Domenico Meccoli, Fulvio Palmieri, Giorgio Pastina - **fot.**: Domenico Scala - **musica**: Enzo Masetti, Nino Rota - **scenogr.**: Gino Morici - **cost.**: Maria De Matteis - **mont.**: Mario Serandrei - **interpreti**: Marina Berti, Clara Calamai, Roldano Lupi, Steve Barclay, Paul Muller, Aroldo Tieri, Aldo Silvani, Carlo Tamberlani, Ermanno Randi, Gabriele Ferzetti, Gianni Glori, Felice Minotti, Francesco A. Bertini - **prod.**: Epica Film.

Regia e commento documentari:

1947 **VITA E MORTE DEGLI ETRUSCHI** — **fot.**: Rino Filippini - **musica**: Virgilio Chiti - **prod.**: Attilio Riccio per la Fortuna Film.

1948 **ANATOMIA DEL COLORE** —, **coregista**: Attilio Riccio - **fot.**: Renato Sinistri - **musica**: Virgilio Chiti - **prod.**: Fortuna Film.

Commento documentari:

1939 **IL PIANTO DELLE ZITELLE (Pellegrinaggio)** — **regia**: Giacomo Pozzi Bellini - **fot.**: Angelo Jannarelli - **musica**: Luigi Colacicchi - **mont**: Mario Serandrei - **prod.**: Lumen Veritatis.

1948 **GENIO DI WILLIAM TURNER** — **regia**: Vittorio Carpignano - **assist. regia**: Emilio Cecchi - **fot.**: Ubaldo Marelli - **musica**: Grieg - **prod.**: Carlo Ponti per la Lux.

1950 **LA FESTA DI SAN ISIDORO** —, **regia**: Luciano Emmer - **fot.**: Mario Bava - **musica**: Albeniz e Tanega - **prod.**: Sergio Amidei per la Colonna Film di Milano.

1957 **GIRO DEL MONDO SULL'ALTOPIANO** — **regia**: Alberto Caldana - **fot.**: Aldo Nascimben - **musica**: Ennio Porrino e registrazioni originali - **prod.**: G.L.M., Roma.

(*a cura di* ROBERTO CHITI)

Note

Di Proust e del cinematografo

Vi fu qualcuno che scambiò la straordinaria potenza di analisi introspettiva di Marcel Proust per una debolezza, quasi che l'estremamente piccolo e l'estremamente grande non avessero, in una visione cosmica, uguale valore. Tutti sanno al giorno d'oggi che non v'è differenza d'importanza tra lo studio della fisica astronomica e lo studio della fisica nucleare; che le leggi di attrazione del mondo infinitamente piccolo, gli atomi, le molecole, i protoni, i neutroni eccetera sono le stesse che regolano la gravitazione dei pianeti e dei mondi siderali. Ma quando si tratta di arte, le persone di scienza o comunque le persone agitate da altri interessi, anche se spirituali, sono spesso cattivi giudici. Un certo prete, con il quale il pittore Fontanesi, recatosi in Svizzera a studiare le opere del Calame, ebbe a dividere la camera d'albergo, vedendo alcuni suoi quadri e disegni gli confessò con simpatia e comprensione che se avesse avuto del tempo da perdere anche a lui sarebbe piaciuto dilettarsi a comporre simili « piccole minchionerie ».

Ora chi non vede il respiro potente e l'imponente sapienza costruttiva dell'opera proustiana è come quel sacerdote. Il direttore della casa editrice Ollendorf, ad esempio, alla quale il Proust aveva sottoposto il manoscritto della « Ricerca del tempo perduto », confessava di essere forse bouché à l'émeri *(che sarebbe quanto dire sordo come una campana) relativamente alle istanze dell'arte, ma di non poter comprendere che una persona « possa adoprar trenta pagine a descrivere il proprio girarsi e rigirarsi nel letto prima di addormentarsi ». D'altronde, l'ottimo signor Humblot era già stato preceduto nel suo giudizio negativo da André Gide. Il Proust ne fu indignato e si consolò solo al pensiero che anche Anatole France era stato a suo tempo rifiutato e sottovalutato dal « Temps » e dalla « Revue des Deux Mondes ».*

Tuttavia in questa accusa di esagerazione analitica riposa forse il motivo per il quale sino ad oggi non si è ancora pensato seriamente ad una trasposizione cinematografica dell'opera proustiana, anche se in America se ne sia recentemente ventilata l'idea. Per rendere alcune delle più belle pagine del Proust (verbigrazia, proprio quelle disprezzate dal signor Humblot) occorrerebbero le riprese come si adoprano nei documentari scientifici, con il microscopio elettronico e magari con il rallentatore. Lo stesso obiettivo che riesce a scomporre con analisi addirittura magica il movimento più rapido, come ad esempio quello di un proiettile, in termini adeguati ai nostri sensi, mentre con non meno magica sintesi ci appalesa nel giro di pochi minuti il travaglio botanico o biologico di una intera stagione, dall'aprirsi di un seme al nascere del fiore, dallo strisciare del bruco al suo letargo nel bozzolo dal quale nasce la pupa, la crisalide, la farfalla, proprio questo obiettivo potrebbe forse realizzare il processo della ricerca del tempo perduto così come Proust lo vede: la memoria contro il tempo, la memoria che non cerca ricordi nel deludente mondo reale, forse inesistente, ma in quei mondi infiniti che esistono per

gli umani: « presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines qui s'éveillent tous les matins ». *L'opera d'arte sorge dalla memoria individualistica. Non è questa in fondo la più palese sintesi del processo creativo cinematografico?*

* * *

Ma se il cinematografo sarebbe stato il più docile e meraviglioso strumento per le esasperate analisi introspettive del Proust, non è perciò detto che la sua opera possa essere trasportata su pellicola. Siamo convinti che le trasposizioni dei grandi romanzi tolstojani, o dei poemi omerici, o di qualsiasi altra opera d'arte letteraria non siano che dei pretesti, e che l'opera risulti cinematograficamente valida proprio in misura direttamente proporzionale all'infedeltà con la quale ha seguito il modello; è perciò che le fedelissime realizzazioni shakespeariane di Laurence Olivier *sono sempre di dubbia validità cinematografica; è perciò che, recentemente, un critico dopo di aver lodato le* Amiche *di Antonioni, soggiunge che Pavese attende comunque la sua ora cinematografica. Ora che non verrà mai.*

Ma tant'è, di questo vive il cinematografo; e se anche non abbiamo mai pensato che le future (prossime o non prossime) trasposizioni cinematografiche dell'opera proustiana possano di Proust darci l'essenza, pure interessa cercar di scoprire se quest'opera abbia elementi da giustificare, da render possibile e valida questa trasposizione anche solo in via pretestuosa. Certamente la introspezione capillare è elemento negativo, ma che può essere superato con sintesi geniali. Basta trovare, nelle analisi interminabili, quel motivo, quel gesto, quell'accenno che, cinematografato, avrà potere di sintetizzare la più lunga analisi. Sappiamo tutto — o meglio tutti ce ne accorgiamo quando rivediamo più di una volta uno stesso film — che una data sequenza rimastaci impressa nella memoria come incisiva e importante, molte volte non è composta che da un accenno, da un gesto, da un motivo di pochi metri. Proprio come dice Proust, vi è una psicologia del tempo come vi è una geometria dello spazio.

Tuttavia, ripetiamo, l'esasperata analisi proustiana (dato che le fulminee sintesi felici sono rare eccezioni e dato che il microscopio elettronico ed il rallentatore, soli strumenti consoni a codesta esasperazione analitica, non sono concessi al normale film spettacolare) è da ritenersi elemento negativo da chi consideri la possibilità di trasporre in pellicola la « Ricerca del tempo perduto ». Tuttavia questa analisi non esclude la macroscopica visione d'insieme, la rigorosa linea architetturale che il Proust aveva perseguito e che, se anche non fu subito palese ai vari signori Humblot che leggevano i primi tomi, si rese a tutti chiara quando l'opera fu finita, e anche i titoli vennero a combaciare come la chiusura di un arco collega i pilastri che lo reggono: alla « Ricerca del tempo perduto » fece simmetria finale il « Tempo ritrovato ». Ma sin dai primi volumi le persone sensibili avvertirono questo disegno architettonico, e Jean de Gaigneron scrisse a Proust che il suo libro gli evocava il maestoso consequenziale disegno di una cattedrale. Al che il Proust, commosso, rispose che questa intuizione di amico e di artista corrispondeva alla sua intenzionale istanza, poichè nel suo intimo egli stesso paragonava la pro-

pria opera ad una cattedrale, e avrebbe desiderato di chiamare ogni volume con il nome di una membratura architettonica: pronao, absidi eccetera. Se non lo fece, fu per non apparire troppo pretensioso.

*Questa visione di insieme, questo rigoroso collegamento edificatorio dei vari volumi può rendere più facile la trasposizione cinematografica? Diremmo, anche in questo caso, di no. Certo l'affermazione è legata ad una certa forma consuetudinaria di spettacolo cinematografico e non si esclude che una nuova forma di regìa possa creare nello spettatore consuetudine a vedere lo spettacolo in forme attualmente inusitate. Se il raccontare cinematografico progredirà tanto, in futuro, quanto è progredito dal tempo che costituiva spettacolo vedere l'*Arrivée du train en gare *o l'*Arrouseur arrosé, *figurazioni elementari ed esplicite, per arrivare ai sottintesi del* Baby Doll *di oggi, certamente sarà possibile realizzare in efficace sequenza cinematografica il ricevimento conclusivo di* Temps retrouvé, *nel quale lo scrittore tira le somme della sua battaglia artistica contro il tempo. I figli e le nipoti, i nipoti e le figlie dei personaggi che abbiamo conosciuto nel corso dei volumi, ci ritornano dinnanzi agli occhi, e non sono se stessi, ma sono i loro padri e le loro madri, o gli zii o i nonni assai più realmente di quanto questi padri, zii, nonni non siano a loro volta se stessi, ridotti come sono a fantasmi reincarnati nelle generazioni successive.*

* * *

Se Platone riteneva l'arte l'ultima e la deteriore forma di conoscenza, al terzo ed ultimo posto dopo la realtà delle cose, o idea ed essenza vera, e dopo la prassi ed empirismo, che dell'essenza vera è il tentativo di imitazione, Proust, che riteneva l'arte la sola e la prima forma di conoscenza vera, collocava il cinematografo allo stesso posto che Platone dava allo empirismo. Se la realtà fosse, diceva Proust, il risultato della esperienza (più precisamente le déchet de l'expérience, *il cascame, il prodotto secondario, quasi il rifiuto) allora questa realtà* à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons: un mauvais temps, une guerre, une station de voiture, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire; si la realité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait.

Possiamo trovare in questa frase una definizione forse dura, ma precisa dei limiti del film documentario; tuttavia l'essenza del film a soggetto non è nemmeno adombrata. Forse perchè, proprio quando Marcel scriveva tali parole, era l'epoca dei film come la Sortie des usines e l'Entrée du train en gare, *e perchè Proust, meraviglioso creatore di spettacolo lui stesso, non intendeva lo spettacolo altrui. All'Opera egli non vede il palcoscenico; lo interessa il pubblico, in quella luce da acquario in cui si aprono le grotte dei palchi popolate da ninfe e silfidi marine; al teatro, ascoltando la Fedra, prova interesse letterario e non visivo. Dubitiamo che mai Proust abbia messo piede in un cinematografo; se entrò in un campo sportivo, lo interessò il pubblico e null'altro; sarebbe curioso un saggio sui rapporti tra Proust e lo spettacolo. Anche da fanciullo, la stessa lanterna magica lo lasciava freddo, o provocava reminiscenze del mondo vero che viveva in lui: quello della fantasia lette-*

raria. Sul muro della stanza da letto dell'ipersensibile, quasi nevropatico fanciulletto ecco apparire l'immagine di Genoveffa di Brabante, in un paesaggio dorato presso un castello: je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence. *Ed ecco che la lanterna magica...* à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, *sostituisce all'opacità dei muri iridescenze impalpabili e apparizioni multicolori, e in queste vetrate vacillanti ed effimere si dipingono leggende medioevali. Qui abbiamo un presentimento dell'essenza del cinematografo, ma artificioso, stentato, quasi a contraggenio. L'autore si rallegra quando, chiamato a tavola per la cena, lascia la lanterna magica per la più cordiale lumiera della camera da pranzo, che ignorava Genoveffa ma conosceva i genitori del ragazzino e il consueto piatto di bue in casseruola.*

Lo spettacolo vero, per Proust, sono gli avvenimenti di ogni giorno: sia quando alza il sipario sulla cucina di casa sua sia quando fa apparire sullo schermo dell'immaginazione un ricevimento in casa Guermantes. I suoi personaggi sono attori di gran valore, attori primari come l'elegantissimo Swann, che dimentica le duchesse per far la corte a un'operaia; il complicato Charlus che è affascinante e repellente ad un tempo; e dame e principesse e cocottes *(parola e figura caratteristica della* belle époque). *Proust riprende il mondo dove l'ha lasciato Victor Hugo, e lo descrive un gradino più su; nelle anticamere dove Balzac è entrato (e s'è fermato) il nostro inizia le sue ricerche, ma va assai più lontano. Rovescia la retorica, frantuma e ricompone la sintassi. Di lui non si può dire* lasciva est nobis pagina, vita proba: *le sue vivisezioni non sono mai lascive per quanto ogni lascivia e ogni vizio vi appaiano; la sua vita — forse — non è proba, almeno nel senso morale comune.*

Ma l'insegnamento della sua vita artistica ha dell'apostolico. L'uomo che si chiude nella camera foderata di sughero e che sino alla fine vi dimora, contrastando con la volontà il passo alla morte perchè vuole finire la sua opera, riscatterà tutti i suoi peccati, fatti forse in vista di quel bene futuro, di quella «Summa» di conoscenze che ci lascerà nel suo libro. Dal quale sprigiona, per i peccati ed i peccatori che in esso si danno la mano, una tale atmosfera di «Trionfo della morte» medioevale, di danza macabra, che a tutti si fa palese come il peccato punisca il peccato. Forse la lussuria vera sta nella continenza: angelica lussuria, che spiega le estasi dei Santi.

Tutto sta nell'intendersi sulle parole.

VALENTINO BROSIO

Il primo Convegno scrittori-televisione a Milano

La sera del 10 *marzo si è svolto a Milano nel salone del Circolo della Stampa a palazzo Serbelloni il primo Convegno scrittori - televisione. Il convégno, indetto dalla Associazione registi televisivi, presieduta da Anton Giulio Maiano, si è imperniato su tre relazioni: «Cinema, Teatro e TV» di Sandro Bonicelli, «Il mezzo televisivo» di Mario Landi e «La critica televisiva» di Michele Serra. Il livello medio delle relazioni non è stato molto*

elevato; si trattava solo di una serie di appunti riflettenti opinioni molto personali sulla televisione. Comunque alcune proposizioni hanno dato l'avvio ad un dibattito che in alcuni momenti si è fatto vivace e interessante.

Bonicelli si è soffermato soprattutto sul rapporto cinema-televisione, visto più sotto il profilo economico e addirittura sindacale, là dove ha parlato del pericolo incombente sui giornalisti cinematografici di dover forse fra qualche anno cambiar mestiere, che critico ed estetico. Ha affermato che il cinema non morirà mai, perchè dalla concorrenza della televisione sarà indotto a migliorare i propri prodotti. L'esempio degli Stati Uniti dove il cinema ha risposto all'assalto della televisione con i supercolossi I dieci comandamenti, Il giro del mondo in 80 giorni, *eccetera, non sarebbe indicativo. Bonicelli si è augurato infine che la televisione trovi ciò che le è più peculiare ed ha lasciato capire che forse potrebbe essere il neorealismo, che, una volta ritrovato, dovrebbe essere riconsegnato ai suoi naturali araldi, gli artisti cinematografici. La relazione del regista Mario Landi è stata una appassionata, ma disarticolata difesa delle possibilità espressive della televisione. Si è rifatto alle ormai arcinote categorie televisive teorizzate dal Bretz, « spontaneità », « attualità » e « verità » ed ha lasciato intendere che attualmente non esistono in Italia le condizioni perchè un regista possa realmente esprimere una propria concezione di vita attraverso la televisione. Un passo avanti in questa direzione ci sarà quando il regista televisivo sarà anche l'autore degli scenari degli spettacoli da lui diretti. Michele Serra infine ha negato non solo l'esistenza di una critica televisiva, ma persino la possibilità di essa perchè « ci può essere la critica della carta stampata? ».*

A questo punto i registi televisivi hanno protestato vivacemente per bocca di Maiano per la faciloneria con cui i critici televisivi esprimono i loro giudizi. Il giovane Vaccari ha rincarato la dose. Sollecitato a compiere un intervento dagli amici Galassi Beria e Gianvittorio Baldi, due dei più dotati registi televisivi, ho cercato di portare un po' d'ordine fra tanta confusione di idee ricordando che la televisione è innegabilmente un mezzo di natura sensibile con cui si può comporre una serie di immagini e perciò è una forma di linguaggio. Il problema dello specifico sollevato un po' da tutti è uno spettro che può solo impressionare dei bambini, degli sprovveduti di ogni idea estetica. I registi televisivi farebbero bene a non porre alcuna attenzione ad esso, poichè se riusciranno a darci un'opera televisiva valida, bella, lo specifico sarà appunto il modo in cui si saranno espressi.

In questa fase di sviluppo della televisione il critico televisivo dovrebbe limitarsi a giudicare la pulizia tecnica dei lavori e in qualche caso individuare quei momenti di autenticità espressiva non infrequenti negli spettacoli televisivi italiani, cioè tentare una critica stilistica. Il convegno sarà ripetuto a Roma dove è prevista la partecipazione delle maggiori personalità della cultura e dell'arte. Speriamo che non sorga anch'esso all'insegna del fantomatico ed inesistente specifico televisivo, bensì a quella ben più importante della collaborazione fra le forze migliori del cinema, del teatro e della televisione per una impostazione in profondità dei problemi espressivi della televisione.

ANGELO D'ALESSANDRO

I film

"Foyer", critico per *Orizzonti di gloria*

Quando venga presentato sugli schermi italiani un film di particolare rilievo, o per le sue qualità intrinseche o per la personalità che lo abbia diretto, « Bianco e Nero » ha introdotto la consuetudine — a partire da A King in New York *— di sostituire alla normale recensione un dibattito collegiale della redazione. Questo si era deciso di fare anche per* Paths of Glory, *ma l'unanimità raggiunta dalla redazione nel giudizio positivo sull'opera ci ha indotti ad evitare un ripetersi monocorde delle nostre opinioni. A nostro avviso, Stanley Kubrick si è dimostrato il regista più interessante dell'ultima generazione americana e, dopo il pur calibrato esercizio di linguaggio che è il suo precedente* The Killing *(Rapina a mano armata,* 1956), *ha mostrato in* Paths of Glory *una genuinità umana non adulterata dal compromesso e dal conformismo, affrontando con coraggio e senza retorica il tema del militarismo e della guerra, e risolvendolo in uno stile tutto essenziale, in un racconto senza cedimenti, che mettono in luce una maturità già raggiunta in un regista meno che trentenne. Su Stanley Kubrick « Bianco e Nero » pubblicherà fra breve un profilo scritto dal critico americano Hollis Alpert. In luogo del dibattito redazionale abbiamo chiesto i loro giudizi sul film ad un regista cinematografico, Michelangelo Antonioni, che fu già fra i titolari di questa rubrica, ad un critico letterario, Giulio Cattaneo, ad uno storico del cinema, Fausto Montesanti, e ad uno sceneggiatore, Giorgio Prosperi. Ospitiamo infine una nota critica di Lino Del Fra.*

Paths of Glory (Orizzonti di gloria)

Regia: Stanley Kubrick.

Soggetto: dal romanzo di Humphrey Cobb. **Sceneggiatura:** S. Kubrick, Jim Thompson, Calder Willingham. **Fotografia:** George Krause. **Musica:** Gerald Fried. **Scenografia:** Ludwig Reiber. **Effetti speciali:** Erwin Langer. **Montaggio:** Eva Kroll.

Interpreti e personaggi: Kirk Douglas (col. Dax), Adolphe Menjou (gen. Broulard), George Macready (gen. Mireau), Ralph Meeker (caporale Paris), Wayne Morris (ten. Roget), Richard Anderson (magg. Saint-Auban), Joseph Turkel (soldato Arnaud), Timothy Carey (soldato Ferol), Peter Capell (col. Judge), Susanne Christian (la ragazza tedesca), Bert Freed (serg. Boulanger), Emile Meyer (sacerdote), Kem Dibbs (soldato Lejeune), Jerry Hausner (soldato Meyer), Frederic Bell (soldato in preda a shock), Harold Benedict (cap. Nichols), John Stein (cap. Rousseau).

Produzione: James B. Harris per la Byrna Productions. **Origine:** U.S.A., 1957. **Distribuzione:** United Artists (per l'Italia: Dear Film).

Un'opera molto seria

Per alcuni anni ho fatto il critico cinematografico, bene o male non so. Quello che so è che oggi non potrei più farlo. Sono sulla barricata come regista ed è difficile esprimere giudizi obbiettivi sul lavoro dei propri colleghi. Vado al cinema spesso, mol-

to spesso. Mi diverto, al cinema. Mi emoziono. Credo di capire tutto, ormai, del cinema. Ma se mi chiedono un giudizio su un film, sento di non essere più libero di esprimerlo: quelle immagini hanno urtato oppure si sono fuse con altre che erano dentro di me ed è solo nella misura in cui avviene questo incontro, o questo scontro, che posso parlare. Ossia, più che cercar di capire un autore, mi accorgo, parlandone, di non fare altro che citare gli echi ch'egli ha suscitato in me. Ma è un metodo che rischia di rimanere un fatto privato, personale.

Quelle che seguono sono semplici e disordinate impressioni. Non critica, quindi, ma commento soggettivo.

Ho visto il film con grande interesse. M'interessava la materia, la vicenda. Non credevo che un motivo così vecchio, diciamo pure così trito potesse ancora trovare sullo schermo una così appassionante e nitida raffigurazione. Mai un momento di noia. Percezione chiara, immediata dei motivi, delle intenzioni. Solo, di tanto in tanto, una specie di irritazione per qualche soluzione tecnica banale. Più che banale, elementare. Come la carrellata arretrante su Kirk Douglas nella trincea, prima dell'attacco. Come il processo ripreso quasi interamente da dietro gli imputati, a panoramiche orizzontali. Ma ricordo altri momenti in cui la trovata tecnica coincide perfettamente, cioè nascostamente col momento psicologico, e allora l'effetto è sorprendente. Per esempio nella scena tra il generale Broulard e il colonnello Dax, quando quest'ultimo riferisce al primo l'ordine del generale di sparare sui propri soldati. Tutta la scena avviene in campo ravvicinato: ma alla fine, quando ormai il generale di Stato maggiore sta per andarsene, è sulla porta, l'ha già aperta per uscire, ecco che il colonnello tira fuori il suo asso dalla manica, ed è un campo lunghissimo, probabilmente ripreso con l'obbiettivo 18.

Ecco un'altra osservazione da fare. Sbaglia chi pensa che in questo film le preoccupazioni formali siano sempre subordinate al soggetto. Kubrick, da quell'ottimo fotografo che è (o che era: lavorava per « Look »), conosce bene gli obbiettivi. E il grande uso che egli fa dei grandangolari (ripeto, perfino il 18, che è il più deformante di tutti) testimonia del suo desiderio di forzare il soggetto, dargli un'evidenza figurativa talvolta fine a se stessa. Però si deve anche a questo, se il palazzo dove risiede lo Stato maggiore ha un aspetto così assurdamente solenne, con tutto quel bianco, tutti quei gradini, tutte quelle decorazioni in gesso. Insomma quell'edificio dà esattamente l'idea del conflitto sul quale il film s'impernia. Ed è merito proprio di quel particolare modo di ripresa. Certamente Kubrick eccede. Ma forse lo fa di proposito, più avanti dirò perchè.

Eppure, nonostante l'interesse provato durante la proiezione, uscendo non ebbi la sensazione di aver visto un film importante. Troppi nomi mi erano venuti in mente vedendolo. Hudson, Aldrich, Wilder e perfino Renoir. Sentivo, da parte di Kubrick, un'ammirazione per questi registi. Ma sentivo nello stesso momento che sarebbe stato più importante notare delle differenze, piuttosto che delle somiglianze. Kubrick ha già fatto film degni di attenzione: il suo *Rapina a mano armata* era raccontato

in modo esemplare. Fin troppo. Dico fin troppo perchè risultava, questa, l'unica preoccupazione. Ma il suo *The Killing* era modesto, era il film di un buon allievo, niente di più. Comunque Stanley Kubrick non ha che ventinove anni, ha tempo davanti a sé.

Penso all'altro film sulla guerra del '14, ormai classico: *All'ovest niente di nuovo*. Se tentiamo un paragone, è chiaro che *Orizzonti di gloria* ne esce malamente. Il primo ha la forza quasi di un documento, mentre il secondo appare una nitida ricostruzione, il cui difetto semmai è quello di essere troppo nitida, troppo abile, come meccanismo voglio dire: quel processo in cui troppe domande sono evitate, troppe risposte non date, una ricostruzione che ha qualcosa di clinico, tanto è lucida. Nel primo i personaggi erano dei giovani assolutamente tedeschi eppure tanto vicini a noi, a tutti i giovani del mondo. Caratterizzati cioè in profondità. Nel secondo questa caratterizzazione è un po' affidata a elementi esteriori: la faccia di Tim Carey, per esempio, dagli occhi torbidi, dei quali egli si serve per recitare teatralmente.

E giacchè siamo in tema di recitazione, aggiungo che invece rare volte si è visto un Kirk Douglas così misurato, così interiore: perfetto nel suo ruolo.

E tuttavia *Orizzonti di gloria*, con i suoi limiti, è un film del quale non si può parlare male. Vi è dentro una sincerità che non va sottovalutata, vi è dentro un'esigenza morale molto moderna. Ed è un film che pur tenendo conto di quelli che sono oggi i gusti del pubblico, e la tendenza del cinema oggi, riesce a conservare una sua sobrietà. Dicevo più sopra che talvolta Kubrick eccede. E' appunto questa la tendenza del cinema, soprattutto del cinema americano. Un chilo di blu è più blu di mezzo chilo, diceva Gauguin. La sa bene un Kazan, per esempio, per il quale una risata di dieci secondi è più risata di una di cinque. E Kazan è l'alfiere di questa tendenza.

Kubrick di tanto in tanto si fa prendere la mano, ma lo fa come se vi fosse costretto, chiedendovi scusa. Si capisce che il gusto suo è diverso: è quello, per esempio, della fucilazione, sequenza esemplare per la sua asciuttezza.

Siamo di fronte, insomma, a un film molto serio. Uno spettatore vicino a me diceva a un altro: « Possibile che esistano generali così disumani? » Io non so come sono i generali, ho avuto poco a che fare con essi. Ricordo però un episodio citato da Malaparte nella prefazione al suo « Battibecco ». Un gruppo di soldati che doveva rientrare dalla licenza, in tempo di guerra, arrivò con qualche ora di ritardo a causa di un disguido del treno, causato dal disordinato traffico ferroviario in tempo di guerra. Non valse la giustificazione della forza maggiore: quei soldati furono accusati di diserzione e fucilati.

Il film di Kubrick è un'accusa a questa assurdità, che non è l'assurdità della guerra, ma quella di chi la fa dimenticando che esistono, più forti della guerra stessa, dei valori umani dei quali la coscienza, sempre ed ovunque, è depositaria.

MICHELANGELO ANTONIONI

* * *

Testimonianza impressionante

Premetto che in *Orizzonti di gloria* quello che in fondo mi ha interes-

sato meno è la nota antimilitarista nella quale alcuni hanno veduto esaurirsi interamente il significato del film. Fra l'ispezione del generale prima di decidere l'attacco e quella del colonnello alla vigilia della battaglia preferisco nettamente la seconda: la prima è soltanto un episodio polemico ben condotto ma abbastanza prevedibile, l'altra tocca motivi assai più brucianti nella rappresentazione di quella attesa disperata, di quella rassegnazione ultima nella trincea profonda percorsa ansiosamente metro per metro e già mangiata dal fumo dei primi spari. La differenza di valori non si basa solamente su elementi figurativi.

L'antimilitarismo che accompagna inevitabilmente e intensamente ogni guerra come non esaurisce la guerra, che è un fatto troppo complesso e terribile per una interpretazione unilaterale, nello stesso modo non può riassumere in sè tutta la carica di un film come questo. Devo riconoscere d'altra parte la giustezza dell'osservazione che l'antimilitarismo di *Orizzonti di gloria* sarebbe risultato probabilmente ancora più efficace se il regista avesse puntato su motivi meno vistosamente anormali e addirittura emblematici quali la rigidezza fanatica e maniaca del generale e il repellente cinismo del suo collega di Stato Maggiore. *Orizzonti di gloria* è uno dei pochissimi film visti in questi anni capaci di dare allo spettatore il senso e lo choc della grande tragedia. Momenti come quello dell'ispezione, della pattuglia nella notte, della battaglia, della fucilazione e il finale resteranno come capitoli indimenticabili nella storia del cinema, in un'opera non frammentaria ma tutta legata da una fortissima tensione.

Non è secondo me un film perfetto, ma i rilievi che si possono fare sono quasi tutti marginali. La ricostruzione storica, motivo comunque secondario, è assai riuscita eppure qualche volta gli avvenimenti sono seguiti e presentati da un punto di vista un po' troppo attuale. Nella scena del processo la difesa del colonnello presuppone una sicurezza derivata da più gravi sconfitte dell'orgoglio militare di quelle subite nella esperienza della prima guerra mondiale. Può apparire inoltre troppo americano il comportamento del protagonista, così coraggioso e invulnerabile, durante l'attacco ma il momento è bellissimo, con quei fanti che vanno all'assalto e cadono come sacchi senza arrivare al nemico. Nella magnifica battaglia di *All'ovest niente di nuovo* si raggiunge, pure nell'atrocità, un grado intensissimo di esaltazione epica ma l'inutilità e l'assurdità della lotta sono rese in modo ancora più impressionante in questa offensiva imponente all'irraggiungibile « formicaio ». Si potrà anche criticare la scena rapidissima ma convenzionale del ballo, non certo all'altezza di tutto il resto ma si tratta solo di un appunto minimo.

Più motivato e severo può essere invece il rilievo sulla commozione troppo esplicita dei soldati nel grande finale. Ai fanti che affollano in attesa di tornare al fronte una specie di magazzino squallido adattato a teatrino viene presentata una preda di guerra, una bionda tedesca giovanissima che canta con una voce esile e col viso rigato di lacrime una canzoncina del suo paese. Il passaggio dall'allegria volgare e spavalda a un accoramento nostalgico è felicissimo ma in quegli occhi che a poco a poco si riempiono di passato il pianto è di

troppo. L'emozione si sarebbe comunicata irresistibilmente anche se più contenuta e implicita con quel ritornello ripetuto piano da tante voci dietro il canto gracile e dolente. Quei volti estremamente significativi non hanno bisogno di lacrime.

Chi ha una minima esperienza di guerra ha sentito l'autenticità del film. Mi diceva un uomo di grande ingegno e sensibilità condannato a morte dai fascisti e sfuggito miracolosamente all'esecuzione di aver rivissuto la tremenda esperienza dell'attesa durante la scena della fucilazione con una intensità che non aveva più provato. *Orizzonti di gloria* è un film severo e virile, privo di concessioni facili (la commozione troppo scoperta dei soldati nel finale è l'unico punto discutibile a questo proposito); non è insidiato come *All'ovest niente di nuovo* dalla mollezza che si insinua nel vecchio film, soprattutto nell'episodio del ritorno a casa. Il cinema americano grazie ad alcuni registi giovani di grandi qualità sta attraversando oggi un periodo di vitalità potente e *Orizzonti di gloria* ne è forse la testimonianza più impressionante e persuasiva.

GIULIO CATTANEO

* * *

Una lezione di stile

Un film come *Paths of Glory* impressiona ed entusiasma per la sua indiscutibile coerenza ideologica e per il suo coraggio. Su questi motivi si è soffermato — non senza ragione — un larghissimo settore della critica, dimenticando tuttavia, come accade ormai troppo sovente, di identificarli con lo stile stesso dell'opera, il quale sostanzia e rende autentiche la universalità e la forza di convinzione del tema, grazie a un rigore espressivo a cui da tempo siamo disabituati. In altri termini, la lezione stilistica offerta da Stanley Kubrick appare rivelatrice di un esemplare approfondimento tematico. Stupisce in primo luogo l'assenza quasi assoluta di ogni formula logora e usuale di linguaggio, di ogni luogo comune cinematografico, indici sicuri, questi ultimi, dell'incapacità o del timore di possedere a fondo e quindi di esprimere compiutamente la materia trattata.

L'essenzialità e la stringatezza del metodo di racconto, il disinteresse per l'effettistica ad intreccio, la padronanza, senza inutili compiacimenti, del mezzo tecnico, avvicinano *Paths of Glory* ai classici del cinema, in cui non si avverte alcuna soluzione di continuità, alcuno squilibrio o distinzione, tra il coefficiente audio-figurativo e quello tematico. Non a caso le sequenze principali del film documentano la preoccupazione del regista di risolvere situazioni e congiunture drammatiche grazie ad una inconfondibile costante compositiva, che, a sua volta, corrisponda e dia risalto all'asse ideologico della vicenda. Così, all'inizio dell'opera, lenti e tortuosi carrelli, sommandosi all'andirivieni dei personaggi in una vera e propria ragnatela spaziale, individuano i generali nei loro conciliaboli, quasi a sottolineare in quale labirinto di intrighi essi si muovano. L'appropriata cadenza ritmica puntualizza gli elementi scenografici (vasi, specchi, tappeti, quadri, cristalli, suggestivamente *pêle-mêle,* in cui predominano il barocco, il rococò ed il liberty) fino a tradurne il fasto in una morbida e calzante cornice. Sembra quasi che il regista abbia voluto rendere visivamente i versi di W.H. Auden sui concilii degli Stati Maggiori: « *At-*

traverso i prati e i fiori del giardino il vento portava / La conversazione degli uomini di alta esperienza / ...Un autista aspettava, leggendo nel viale, / Che terminassero il loro scambio di vedute; / Sembrava un quadro di vita privata. / ...E dall'esito del loro incantesimo dipendeva / La devastazione di un paese con tutti i suoi giovani uccisi, / Le donne in pianto e le città strette dal terrore ».

Con questo quadro di intrighi privati contrasta nel film la dura realtà delle trincee, risolta mediante un ben diverso respiro narrativo. Per due volte il regista percorre gli stretti camminamenti, seguendo con identici movimenti di macchina, e a volte con le stesse angolazioni, i suoi personaggi, in un crescendo di notazioni drammatiche. A questa identità, che si traduce in precisi riferimenti visivi, Kubrick ricorre per rendere ancor più stridente il contrasto tra la visita frettolosa e retorica del comandante di divisione e l'ispezione del colonnello Dax poco prima dell'attacco. Due lunghi carrelli (a tratti in soggettiva) quasi privi di stacchi: enfatico il primo, e contrappuntato dal rullo marziale del tamburo; teso e nervoso il secondo (si noti la sua inversione di senso rispetto al precedente), che tra gli scoppi e il fumo dei proiettili scopre i soldati schiacciati lungo i bordi delle trincee in attesa del combattimento.

L'accorto impiego di identici elementi di linguaggio per esprimere una congiuntura drammatica, caratterizzata da situazioni e da personaggi antitetici, raggiunge nella sequenza del processo i risultati più convincenti e validi. Così, un'appropriata soluzione luministica tramuta i giudici militari in indistinte *silhouettes*, in simboli evanescenti di una falsa legalità che si contrappone alle figure sole e sperdute dei soldati destinati alla morte. Durante l'interrogatorio e l'arringa dell'accusa, l'obiettivo si muove lentamente dietro le spalle dei giudici-ombra; poi, per stacco, inquadra dall'alto — a distanza — i movimenti dei prigionieri soffocati dalla maestosa e fredda eleganza del salone. Lo svolgersi dell'arringa difensiva è legato ad angolazioni e strutture geometriche per molti versi parallele alle precedenti: anche qui i prigionieri inquadrati di spalle ascoltano le parole del difensore. Le loro figure, tuttavia, non subiscono quel processo di vanificazione luministica cui Kubrick condanna i giudici. Saranno invece le sentinelle armate, poste accanto agli imputati, ad essere sottoposte a una sorte analoga. Il processo è uno dei luoghi comuni del cinematografo, in cui si dà libero sfogo alla retorica, al patetismo, al gusto grossolano del colpo di scena. Kubrick ha evitato con sbalorditiva sicurezza questi pericoli, é il suo racconto, pur essendo ricco di una indiscussa forza spettacolare, non si concede divagazioni o compiacimenti, al punto da escludere la stessa lettura della sentenza di morte, del resto implicita e già rivelata dalla tetragona ostilità dei giurati in alta uniforme. Il processo di Kubrick è soltanto una cerimonia formale che (dopo la parentesi della veglia dei prigionieri, cesura introspettiva in cui vengono alla luce i valori umani calpestati dal tribunale) si conclude nel rito fastoso e terribile della fucilazione, nella lenta e convulsa marcia dei condannati, in mezzo ai loro commilitoni, ridotti a pura massa coreografica — sapientemente disposta lungo i viali di un coreografico giardino all'italiana —

al fine di rendere esteticamente esemplare l'assassinio. Alla calcolata teatralità della scena concorrono la sagoma dell'immensa villa del comandante, inquadrata come vero e proprio fondale e il sofisticato atteggiarsi dell'aiutante di Stato Maggiore in un *a solo* (la lettura della sentenza) da autentica *entraîneuse* di Alti Comandi.

Le masse anonime dei militari presenti all'esecuzione, troveranno poi un volto e un'identità nella scena finale del film, in cui i soldati accalcati in una bettola ascoltano, dapprima tra urla e schiamazzi, e via via attenti e commossi una canzone infantile che una ragazza tedesca, « preda bellica », è costretta a cantare per loro nella sua lingua. Anche qui Kubrick, attraverso l'impiego ripetuto di identici primi piani, riesce a rendere di particolare evidenza il radicale mutamento dell'animo dei soldati, che uniscono le loro voci a quella della donna « nemica », suggerendo con sofferto lirismo il motivo della pace e della fratellanza, al di sopra di ogni artificiosa barriera di confine.

Paths of Glory si conclude con un canto popolare, e quindi in tagliente polemica con l'ironica, tronfia e travolgente *ouverture* della « Marseillaise », e in contrasto con le languide note cosmopolite di un valzer viennese che allieta le serate di gala dello Stato Maggiore in tutta la loro floreale eleganza. L'aderenza del film alle atmosfere del tempo si giova anche del tono fotografico, come dimostrano — a esempio — le inquadrature della vita in trincea e dell'assalto, che il regista non esita a sovraesporre, rifacendosi alle attualità militari realizzate durante la prima guerra mondiale.

Paths of Glory è tra i film più polemici che ci sia mai occorso di vedere. Una polemica che non cade mai nello schematismo e nell'oratoria. Grazie al suo acuto senso del personaggio, al rispetto delle psicologie individuali, Kubrick (coadiuvato dagli sceneggiatori Calder Willingham e Jim Thompson) racconta in termini umanamente convincenti e realistici i « suoi » generali; riesce ad analizzarli dall'interno, svelandone con cruda obiettività gli impulsi, le reazioni, gli interessi di casta e il sostanziale opportunismo, che le interpretazioni misurate e aderentissime di Adolphe Menjou, di George Macready e di Richard Anderson sottolineano fin nelle più sottili sfumature. Lo stesso personaggio positivo dell'opera, interpretato in modo convincente e sostanzialmente privo di forzature da Kirk Douglas, non scade al ruolo di semplice megafono del regista, così come i soldati condannati a morte non si tramutano in pretesti per suscitare epidermiche commozioni.

Da dove vengono i generali di Kubrick? Certamente dai grandi film sovietici del periodo rivoluzionario (si pensi al comandante « bianco » di *Ciapaiev* spietato fucilatore e delicata anima di pianista; ai ricamati marescialli zaristi di *La fine di San Pietroburgo,* e agli ufficiali del *Potemkin* e di *Ottobre*); discendono, in certo loro atteggiarsi esteriore dal Von Ruffenstein e dal De Boildieu di *La grande illusion,* così come le sequenze dell'assalto e della dura esistenza in trincea ricordano a tratti *All quiet on the Westfront*. Tuttavia, mentre il film di Milestone risulta a volte impacciato da manierate soluzioni di linguaggio, effetto e causa ad un tempo di una superficiale quanto generica vena umanitaria; mentre Renoir, nonostante certe istanze classi-

ste, presenta i suoi militari di carriera in un alone poetico e suggestivo, Kubrick si colloca su un piano ben diverso. Non si limita ad esprimere il suo orrore di fronte all'inutile macello: la sua condanna dei deliri imperialistici e della retorica patriottarda si manifesta senza equivoci. Tale intransigenza apparenta Kubrick al gruppo più avanzato degli autori anti-militaristi del primo dopoguerra e fa di *Paths of Glory* una manifestazione isolata, difficilmente inquadrabile nelle tendenza artistiche odierne. A differenza di quanto era accaduto dopo il conflitto '14-'18, la cultura che ha caratterizzato l'ultimo decennio non è stata in grado di esprimere un coerente giudizio critico sul problema scottante e complesso del militarismo. Non a caso il regista si è ispirato per il suo film all'omonimo romanzo di Humphrey Cobb, che risale appunto agli anni '30.

Paths of Glory rinnova quindi una corrente artistica che sembrava dovesse andare smarrita. I film di guerra realizzati a Hollywood (così come in tutto il mondo) dopo il 1945, con le loro conclusioni accomodanti ed evasive, restano infatti ben lontani da un'analisi compiuta e soddisfacente. Un Wellmann, un Aldrich, un Anthony Mann e lo stesso Milestone — per non parlare della produzione europea d'oriente e d'occidente — allorchè sono venuti alle prese con temi analoghi a quelli di *Paths of Glory*, hanno dimostrato la loro incapacità di affrontare il problema fino alle ultime conseguenze, scantonando nel concetto trito e stantio della inevitabilità della guerra — uno « sporco affare » dal quale purtroppo non ci si può sottrarre — ovvero riducendo drasticamente i limiti della loro denuncia grazie all'intervento dell'usuale deus ex machina di molti film hollywoodiani, fregiato per l'occasione di cinque stelle. A buon diritto dunque, il nome di Stanley Kubrick va accomunato a quelli di Barbusse, Hasek, Cummings, Hemingway, Remarque nella narrativa; di un Brecht e di un Toller in teatro; nel cinema, infine, dei Vassilev, Eisenstein e Pudovkin, uomini che realizzarono opere diverse tra loro, nei risultati e negli orientamenti, ma unite da uno scopo di denuncia contro gli orrori della guerra, le sue cause, i suoi responsabili.

LINO DEL FRA

Un film « all'antica »

Negli Stati Uniti d'America *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria) è stato definito, in relazione soprattutto alla polemica antimilitarista che è alla base del suo soggetto, un film « old fashion »: capovolgendo l'intenzione ironica del timorato critico del « Time » (dotato tuttavia di quel tipico « humour » con cui una rivista a grande tiratura ha il dovere di stroncare l'anticonformismo in arte, minimizzandone la portata), oserei addirittura allargare il significato della espressione, applicandola — stavolta in senso del tutto positivo — anche ai vari altri aspetti del film (non solo a quelli contenutistici), per concludere che *Orizzonti di gloria* è veramente un film « all'antica », come da tempo non se ne vedevano più.

Ci fu un'epoca — fa bene ricordarlo di tanto in tanto — in cui un film come *Orizzonti di gloria* sarebbe stato davvero considerato di ordinaria amministrazione, nel senso che il grosso della produzione mondiale era rivolto alla ricerca e alla scoperta di

quei valori espressivi che ormai ci si è abituati a identificare con il cosiddetto «specifico filmico». Era l'epoca in cui, tanto per fare qualche istruttivo esempio, Pommer chiamava dall'America von Sternberg, per fargli dirigere *Der Blaue Engel;* e Pabst passava da *Kameradschaft* a *Dreigroschenoper,* e poco appresso era costretto a rifiutare la proposta della Cines di Emilio Cecchi (per la regia di *Acciaio,* che veniva poi affidata a Ruttmann), perchè impegnato nientemeno che col *Don Quichotte.* Una epoca che assume nel ricordo caratteristiche favolose, se si pensa che in Francia Renoir dava *La Chienne,* e via via *La bête humaine* e *La grande illusion;* mentre dagli studi della Tobis uscivano uno dopo l'altro i capolavori di Clair (*Sous les toits de Paris; Le million; A nous la liberté; 14 Juillet*); e in America, quando i film di gangsters si chiamavano *Scarface* o *City Streets,* e le commedie *It Happened One Night* o *XXth Century,* Sternberg riusciva ancora a sbalordire tutti con *The Devil is a Woman.* Era infine l'epoca in cui Chaplin in pieno sonoro osava fare ancora un film muto, *Modern Times,* e sugli schermi splendeva il volto di un'attrice che non ha più avuto eguali, la Garbo, simbolo di una stagione in cui i valori dello spirito avevano la assoluta prevalenza.

Il timbro insolito, unito a quel tanto di « démodé » insito nel film (ho già detto in che senso preferisco intendere l'espressione), spiega forse anche la varietà degli umori con cui *Orizzonti di gloria* è stato accolto in Italia. Prescindendo dalle inevitabili speculazioni di carattere politico che per il momento non riguardano il mio discorso, la critica dei quotidiani, pur abbandonandosi in genere a lodi dal tono più o meno esclamativo, ha formulato non poche riserve, parlando di « polemica scontata » e di « bersaglio sforacchiato », di « oratoria che ha il sopravvento sui valori narrativi » e di « film-manifesto e di denuncia », di « meccanicità nella costruzione dei personaggi » e di « poca chiarezza psicologica », di « assenza di analisi approfondita delle cause » e di « retorica che prende la mano », di « vicenda piegata alla tesi » e di « polemica scoperta », di « massiccia distinzione fra bene e male » e di « dimostrazione dell'assunto già scontata in partenza », di « intenzioni sfacciatamente polemiche » e di presentazione dei personaggi « non del tutto realistica », di « facile e arido schematismo » e di « linguaggio libellistico », e via dicendo: il tutto abilmente insinuato in una sorta di panegirico d'occasione, che con una specie di civetteria retrospettiva tiene prudentemente conto di certi valori formali, genericamente individuati ma — occorre dirlo — non sinceramente sentiti. Solo da parte di qualche firma, fra le più avvertite, si è parlato, seppur vagamente, di « eccezionale rigore stilistico » e di « forma esatta », e v'è persino chi ha acutamente accennato a un « linguaggio di trent'anni fa, ancora valido », oppure ha timidamente osato compromettersi, avanzando l'ipotesi che si tratti addirittura di un « classico ».

Quando si parla di « classici » nella storia dell'arte, si intende parlare di quelle opere che facendo il punto su una determinata evoluzione del linguaggio, nonostante il passare del tempo conservano una validità espressiva tale da farle proporre sempre a modello. I « classici » della storia del cinema, sono ormai noti, e sono quei film di solito citati come espressioni

compiute di determinate « scuole », e considerati punti d'arrivo nell'opera complessiva di un regista. *Der Letzte Mann* e *Bronenosez Potemkin*, *Varieté* e *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Tabu* e *Man of Aran*, sono ad esempio indiscutibilmente dei « classici »: e a nessuno verrebbe certo in mente di porre in discussione la validità artistica di tali capolavori, e tanto meno sulla base di giudizi analoghi a quelli citati prima fra virgolette, anche se non poche di quelle accuse potrebbero a rigor di logica applicarsi a tali opere. Gli è che certi titoli incutono soggezione e solo un temerario oserebbe parlare di « film-manifesto » o di «polemica scoperta» a proposito del *Potemkin*, e di « assenza di analisi approfondita delle cause » o di « massiccia distinzione fra bene e male » a proposito della *Giovanna d'Arco*. Una cosa simile è invece possibile perpetrarla ai danni di un film che ha il solo torto di uscire in un'epoca in cui si è davvero perso il senso del tanto bistrattato « specifico filmico », di un'epoca squallida come la nostra in cui spesso si sentono unilateralmente condannare o elogiare i film in base al loro contenuto, senza tener alcun conto dei loro più autentici valori.

Dal punto di vista produttivo *Orizzonti di gloria* è il frutto di un'iniziativa indipendente, la « Byrna Production », una ditta che fa capo all'attore Kirk Douglas, anche se la responsabilità della produzione è attribuita a James B. Harris. La lavorazione è durata una diecina di settimane nei dintorni di Monaco per gli esterni, nei teatri di Geiselgasteig, della Bavaria Film per gli interni ricostruiti, e in un antico castello del diciottesimo secolo — di stile francese — per gli interni dal vero. Il film è diretto da un regista ventinovenne, Stanley Kubrick, del quale la critica italiana, sulla scorta di qualche laconica informazione, si è affrettata a compiere una vera e propria rivalutazione. La sua storia in realtà non è nè molto lunga nè particolarmente brillante. Fra i diciassette e i ventun anni, girò il mondo come fotografo, per conto della rivista « Look », finchè ebbe occasione di realizzare un cortometraggio di quindici minuti circa, da lui scritto e diretto nonchè prodotto, *The Day of the Fight*, su un campione di pugilato alla vigilia di un incontro. Dopo tale esperimento, a quanto pare piuttosto riuscito, e dopo un altro short, *Flying Padre*, affrontò il primo lungometraggio a soggetto, *Fear and Desire* (1) seguito da *Killer's Kiss* (1955), da un proprio soggetto, da lui stesso sceneggiato e prodotto, ambientato — sembra — anche questo, nel mondo della boxe (2). Di poco successivo

---

1) FEAR AND DESIRE (1953) - *regia*: Stanley Kubrick; *sogg. e scenegg.*: Hofard Sackler; *musica*: Gerald Fried; *int.*: Frank Silvera, Kenneth Harp, Paul Mazursky, Steve Coit, Virginia Leith; *prod.*: S. Kubrick; *prod. ass.*: Martin Perveler; *distr. in U.S.A.*: Joseph Burstyn. E' un dramma psicologico di guerra, che descrive le paure e i sogni che ossessionano quattro soldati, tagliati fuori dalla battaglia, i quali tentano di riguadagnare le proprie linee. Il film fu girato nelle montagne di St. Gabriel e lungo un fiume presso Bakersfield, in California.

2) A giudicare almeno da una fotografia del film apparsa sullo «Screen World» del 1956 (di Daniel Blum), che ne fornisce anche il "credit" e il "cast" completi:

KILLER'S KISS (United Artists) - *prod.*: Stanley Kubrick e Morris Bousel; *regia*: S. Kubrick; *sogg. e scenegg.*: S. Kubrick; *musica*: Gerald Fried; *coreografia*: David Vaughan; *int.*: Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane, Jerry Jarret, Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil

è l'incontro col produttore James B. Harris, della Flamingo Films, una delle produttrici americane di film televisivi di maggior successo: coetaneo di Kubrick, Harris aveva al suo attivo — in qualità di « executive producer » — alcuni programmi fra i più popolari in America, quali *Superman, Wild Bill Hickock* e *O S S*. Il primo film dei due intraprendenti giovanotti fu *The Killing* (1955), giunto anche in Italia, col titolo *Rapina a mano armata* (3), accolto assai bene dalla critica americana. In Italia il film passò l'altr'anno quasi inosservato, mentre non pochi critici, nel recensire oggi *Orizzonti di gloria*, lo hanno rivalutato forse in maniera eccessiva. Devo confessare che a parte una certa scaltrezza — se non proprio novità — nella struttura narrativa, basata su una ben congegnata, anche se a tratti faticosa e troppo programmatica applicazione del «racconto alla rovescia » di un colpo in grande stile alla cassa di un ippodromo, seguita successivamente da vari punti di vista, non notai nel film particolari doti di linguaggio: lo giudicai soltanto un film quasi sperimentale, intuendovi tuttavia la presenza di un ingegno giovane e vivace, che con l'entusiasmo del neofita si cimentava in un meccanismo già ampiamente sfruttato nel passato, e con risultati di ben maggior livello, ad esempio da W. K. Howard in *Power and Glory* (1933), da Forst in *Mazurka* (1935) o da Welles in *Citizen Kane* (1941). Nulla lasciava comunque presagire la rivelazione di *Orizzonti di gloria*: poichè in relazione alla crisi artistica che il cinema sta attraversando, credo proprio sia il caso di parlare di una vera e propria « rivelazione ».

Il film ha infatti in questo preciso momento un valore di inestimabile portata, legato direi non tanto alla scelta di un soggetto scabroso e anticonformista (un romanzo del 1935 di Humphrey Cobb, svolgentesi sul fronte francese durante la prima guerra mondiale), quanto piuttosto alla serietà professionale che è alla base dell'intera produzione, e alla nobiltà dell'ispirazione, che valendosi delle risorse più proprie della espressione filmica, riesce a tradursi sempre in assoluta coerenza stilistica.

La fede nei valori espressivi dell'inquadratura, composta funzionalmente all'azione, è evidente fin dalla prima sequenza, che non è una scena d'azione e di movimento, ma consiste in un dialogo fra due personaggi in un salone, situazione quanto mai statica e teatrale. Nel restituire alla macchina da presa quella mobilità che le è propria — e che i tedeschi prima e quindi i russi le avevano in modi diversi saputo far con-

---

Stevenson, Julius Adelman, David Vaughan, Ruth Sobotka, Alec Rubin.

Poichè il film è distributo in America dalla United Artists, nel ringraziare la Dear Film della cortese collaborazione fornitami per la raccolta di buona parte delle notizie riportate, le rivolgo da queste pagine un formale invito a distribuire il film in Italia, magari nella stagione estiva. Da notare infine che *Killer's Kiss*, che tradotto alla lettera significa *Il bacio dell'assassino*, è stato da taluno tradotto *Il bacio della morte*, che è invece il titolo italiano del film di Hathaway *Kiss of Death*.

3) THE KILLING (*Rapina a mano armata*) - *regia*: Stanley Kubrick; *sogg.*: dal romanzo « Clean Break » di Lionel White; *scenegg.*: S. Kubrick; *dial.*: Jim Thompson; *fot.*: Lucien Ballard; *int.*: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen, Marie Windsor, Ted De Corsia, Elisha Cook, Joe Sawyer, Tim Carey, Jay Adler, Joseph Turkill, Kola Kwarian; *prod.*: Harris-Kubrick Pictures Corp. per la United Artists; *origine*: U.S.A., 1955.

quistare sullo scorcio del muto — Kubrick non compie soltanto un puro e semplice esercizio di bravura, ma sottolinea continuamente il rapporto che una certa battuta determina fra i personaggi, allontanandosi o avvicinandosi ad essi — mediante i movimenti di macchina o gli stacchi — a seconda che occorra farne notare l'atteggiamento o la minima increspatura del volto. Fin da questa scena, nel corso del serratissimo dialogo fra il generale Broulard e il generale Mireau, che imposta già perentoriamente la situazione drammatica, oltre che il carattere dei personaggi, si avverte l'importanza terribile di tutto ciò che sta per accadere: le frasi rimbombano nel salone riccamente addobbato o suonano implacabili nei primi piani: il successivo passaggio alle trincee, accompagnato da uno scoppio e dai continui spari, è improvviso come un richiamo alla realtà. Ha inizio così la prima delle sequenze che rivelano le condizioni bestiali in cui vivono i soldati di prima linea: lo spettacolo viene esposto soggettivamente, in una serie di carrelli in avanti, corrispondenti ai carrelli indietro che accompagnano l'avanzare del generale: esempio audacissimo di montaggio fra inquadrature in movimento, e per giunta in senso opposto.

Un'impostazione analoga a quella della prima scena è poi rinvenibile nel dialogo fra il generale Mireau e il colonnello Dax, all'interno della trincea, reso ancor più interessante tecnicamente, rispetto all'altro, per la ristrettezza dell'ambiente. Anche qui la mobilità della macchina da presa, tenuta fin dove possibile addosso agli attori, e sempre pronta ai movimenti di aggiustamento per mantenere un perenne equilibrio fra i due personaggi che parlano muovendosi nello ambiente, tende sempre a stabilire fra i due un certo rapporto che dipende di volta in volta dalle battute pronunciate come dallo stato d'animo che le provoca: situazione ferma, anche questa, ma resa dinamica dalla presenza di un obiettivo analitico, che non tralascia mai di sottolineare un gesto o uno sguardo, riuscendo ad un tempo a collocare puntualmente nel quadro i personaggi al posto che in quel preciso momento devono avere.

L'importanza dei movimenti di macchina risalta in modo particolare nella sequenza del processo, quando gli spostamenti del colonnello Dax nel salone vengono seguiti in carrello, mentre le figure immobili dei presenti attraversano il quadro; oppure durante la sequenza dell'attacco fallito, realizzata mediante una serie di lunghi carrelli laterali, con una tecnica analoga a quella usata da Milestone in *All Quiet on the Western Front*. Ma l'uso del carrello raggiunge momenti di rara intensità specie quando è effettuato in funzione soggettiva, come nella citata scena della visita del generale in trincea; si ricordino i carrelli del passaggio del colonnello Dax fra i soldati prima dell'attacco, oppure quel breve movimento di macchina che scopre il campo di battaglia, prima nascosto dal ciglio della trincea, visto dal tenente Roget che comanda la pattuglia all'inizio della sequenza della ricognizione notturna; o infine i carrelli soggettivi dei condannati a morte, che ritraggono le ultime cose che essi vedono, fino al posto dell'esecuzione, con i tre pali vuoti.

Effetti imprevisti sono inoltre ottenuti da Kubrick mediante il montaggio, nei frequenti passaggi per

stacco da un episodio all'altro, spesso sottolineati dal contemporaneo sopravvento di un inatteso elemento sonoro o dall'improvviso silenzio: si osservi lo stacco netto che divide l'atmosfera arroventata e assordante del campo di battaglia, da quella ovattata del posto di comando, da dove il generale al sicuro, sorveglia al cannocchiale le sorti del combattimento; oppure l'impressionante attacco del valzer al ballo cui partecipa il generale Broulard, e dove il colonnello Dax si reca subito dopo il tesissimo colloquio col tenente Roget al quale ha assegnato le funzioni del boia; oppure ancora l'inizio della sequenza dell'esecuzione — una delle più belle di tutto il film — col campo lunghissimo del piazzale, dove fra le truppe schierate avanzano i tre condannati; o infine la chiusura della stessa sequenza, con l'improvviso passaggio, dopo gli spari dell'esecuzione, al pranzo dei due generali nel silenzioso salone dell'inizio. Il racconto per stacchi viene usato nel film anche al fine di ottenere una maggiore stringatezza: come nel passaggio dalla scena del colonnello Dax che dà gli ordini ai comandanti di compagnia, a quella della visita del medesimo al carcere dove già si trovano i tre soldati prescelti; oppure ancora durante il processo, col sommario passaggio da un interrogatorio all'altro, senza alcuna indulgenza per gli ovvî intervalli.

Accanto alle già ricordate sequenze dell'attacco e dell'esecuzione, va soprattutto ricordata la sequenza finale, un'autentica sequenza da antologia: quella cioè della ragazza tedesca in lacrime, « preda di guerra », che canta nella bettola dinanzi a un pubblico di militari abbrutiti che aspettano di tornare al fronte, i quali a poco a poco si lasciano prendere dalla commozione: la vivezza di ogni figura, caratterizzata con tocchi magistrali, viene sottolineata da un montaggio epico, in cui si inseriscono brevi ma significanti carrelli, che giungono al primissimo piano, fino a scoprire una lacrima.

Per ciò che riguarda il sonoro, va ricordato che, a parte il valzer del ballo, il film è privo di un vero e proprio commento musicale: esso è tuttavia frequentemente punteggiato da un certo commento a base di tamburi, che a tratti vuole esprimere impressionisticamente l'atmosfera della trincea e del campo di battaglia: si ricordi il ritmico tambureggiare che accompagna quasi ironicamente il passo del generale nella visita ai soldati, o più ancora il minaccioso rintocco che commenta passo passo tutta la scena della ricognizione notturna. Solo inizialmente, sui titoli di testa, si sente la « Marsigliese », mentre dopo la parola « Fine », sui volti di tutti gli attori che appaiono uno dopo l'altro sullo schermo, si sente ancora la canzone della ragazza tedesca che i soldati francesi cantano in coro: il film, che si era aperto con l'inno dei vincitori, si chiude invece col canto dei vinti, una trovata forse troppo scopertamente simbolica, ma estremamente significativa e di innegabile suggestione.

Sono certo che una più accurata revisione del film porterebbe alla scoperta di numerosissimi altri elementi di importanza pari o superiore a quelli che il ricordo mi suggerisce: queste brevi e frettolose note hanno infatti la sola pretesa di servire da pro-memoria per uno studio più dettagliato sul film che sarebbe possibile effettuare solo ricavandone la sceneggiatura alla moviola. In questa sede per

forza di cose mi sono infatti dovuto limitare a un'analisi sommaria di qualche elemento di linguaggio fra i più tipici, con particolare riguardo ai movimenti di macchina, al montaggio e al sonoro. Ma il film meriterebbe di essere studiato in tutti i suoi aspetti: dalla scenografia sempre funzionalmente adoperata per il raggiungimento di un'atmosfera o per accentuare la tensione drammatica, alla stupenda fotografia in bianco e nero che riesce a ricreare su un piano di elevata raffinatezza la cupa e sordida atmosfera della prima guerra mondiale, specie nelle sequenze della trincea e del campo di battaglia. Per non parlare dell'eccellente recitazione non solo dei protagonisti — fra cui spicca un Menjou in piena forma, con una caratterizzazione da Premio Oscar — ma anche e soprattutto dei numerosi attori che sostengono parti di fianco.

Resta solo da chiedersi come e per quali vie un regista quasi alle prime armi sia potuto giungere a un tale risultato, che proprio dal punto di vista formale, a chi conosca certe conquiste di linguaggio che costituiscono poi le tappe fondamentali della storia dell'arte cinematografica, non può non apparire come un concentrato dei più validi elementi su cui si basa l'espressione filmica, filtrato per giunta da un temperamente audace e ribelle, estremamente moderno. Tutto l'orrore della guerra e in particolare della prima guerra mondiale, interpretata dalla fantasia di un giovane che vi si accosta solo sulla scorta di una testimonianza letteraria, rivive sullo schermo con allucinante evidenza, attraverso il miracolo dello stile di un'opera nuova, che non ha evidentemente più nulla a che fare col romanzo da cui deriva. La risposta è forse una sola: quando un vero artista affronta con fede sincera un argomento, e lo fa suo fin nei più riposti dettagli, nell'esprimerlo secondo il proprio sentimento ripercorre quasi automaticamente le tappe essenziali del linguaggio prescelto, rifacendosi magari involontariamente ad esperienze del passato.

E per concludere, tornando a ciò che si è detto all'inizio, è appunto in questo senso preciso che è possibile definire « fuori moda » un film di tanto insolita potenza espressiva: e nel rispondere allo spiritoso critico del « Time » mi unisco volentieri a Kirk Douglas, non avendo alcuna difficoltà ad ammettere che se *Orizzonti di gloria* può essere considerato tale, ebbene anche a me, in questo caso, non spiacerebbe essere ritenuto uno studioso all'antica.

FAUSTO MONTESANTI

* * *

Fredda somma di crudeltà

Orizzonti di gloria (chi mai ha appioppato all'edizione italiana questo incredibile titolo dal suono littorio?) è senza dubbio un film di notevole interesse artistico e produttivo. Da questo ad additarlo come un capolavoro corre, secondo me, parecchia distanza. Per essere un'opera indiscutibile gli manca l'indiscutibilità del tono e la chiarezza dei valori. Non confondiamo la suggestione naturalistica ed oggettiva del soggetto con l'arte. Una decimazione è già di per sè un argomento carico di drammaticità. La mente si ribella al solo pensiero. Perchè diventi opera d'arte occorre che sia inserita in un mondo di valori, sicchè la brutalità della cronaca trovi la sua risoluzione catartica.

Per esempio: nel film *All'ovest niente di nuovo* la rappresentazione della carneficina e dell'inutilità della guerra raggiunge un tal pathos drammatico e poetico, da indurre l'animo a costruttivi sentimenti di pace. Nella sua disperazione è un film non disperato. si concede all'uomo la possibilità di un riscatto.

Invece in *Orizzonti di gloria* la negatività è totale. Più che sconvolgere o commuovere il film deprime lo spettatore in uno scoramento totale. L'autore è talmente preoccupato della sua impassibilità da farsene una specie di compiacimento. Non è nemmeno un film pacifista. E' un film contro la condizione umana. A paragone di quanto è accaduto di illogico e di mostruoso, la punizione dell'ambizioso generale, che ha comandato l'impossibile assalto, da parte del superiore non meno colpevole di lui, non risolve nulla. Fa parte dello stesso giro di cinismo. Un tentativo di catarsi si può scorgere nella commozione da cui son presi i soldati durante il canto della ragazza tedesca. Ma i legami tra questa scena e quanto precede sono talmente esili da farne una scena a sè.

La tragedia di una decimazione non è, come crede l'autore, la storiella di un generale ambizioso che vuole punire un reparto di non avergli fatto guadagnare un comando più elevato. Non se ne parla tra un ballo e l'altro nelle retrovie, come in un atto di Sardou. E' qualcosa che va inquadrato nell'atmosfera crudele di un ammutinamento. Mi sembra, insomma, che per voler sottolineare troppo e troppo da vicino l'inaudita crudeltà di una decimazione, la si sia immiserita a fattarello non sempre credibile, sommando tutte le possibili variazioni della crudeltà: dall'inutile delitto del tenente alla disinvoltura con cui le sue responsabilità sono ignorate, dall'accusatore cortigiano all'ufficiale vigliacco che manda a morte il testimone della sua vigliaccheria, all'estrema raffinatezza della fucilazione del soldato in coma, legato al palo con tutta la barella. Dico in sostanza che la somma di tutti codesti particolari, facendo leva sulle reazioni viscerali dello spettatore, riduce il terribile avvenimento a un fatto privato e limitato, pur nella sua mostruosità, e non a una delle più crudeli leggi di guerra. Essa è fatta, dicono, per dare un esempio. Ma qui l'oggetto dell'esempio, gli altri soldati, non è nemmeno indicato. C'è solo il colonnello Kirk Douglas, vitale come un eroe del West in uniforme francese, che discute con il generale Adolphe Menjou in saloni bene arredati. A questo punto tutto diventa abbastanza incredibile, e salta agli occhi il funebre compiacimento con cui l'autore ha insistito nei crudi particolari.

Insomma viene il terribile dubbio che il regista, uomo senza dubbio intelligente, sia rimasto ossessionato più che moralmente scosso dall'idea di una decimazione, tanto accurata, gelida ed architettata è la rappresentazione della crudeltà, dell'illogicità e del tormento.

GIORGIO PROSPERI

Altri film

La grande strada azzurra

Regia: Gillo Pontecorvo, Maleno Malenotti - **sogg.:** dal romanzo « Squarciò » di Franco Solinas - **scenegg.:** Franco Solinas, Ennio De Concini, G. Pontecorvo - **fot.** (Ferraniacolor, Superscopit): Mario Montuori - **musica:** Carlo Franci - **scenogr.:** Piero Gherardi, Milko Lipusic - **mont.:** Eraldo Da Roma - **interpreti:** Yves Montand (« Squarciò »), Alida Valli (la moglie), Francisco Rabal

(Salvatore), Federica Ranchi (Diana), Umberto Spadaro (il maresciallo), Mario Girotti, Peter Carsten - **produz.**: GE.S.I. Malenotti Roma), Play Art (Parigi), Eichberg (Monaco), Triglav (Lubiana) - **origine**: Italia - Francia - Germania - Jugoslavia, 1957 - **distr.**: N.I.P.

Nel quadro d'un cinema italiano che ha trovato in sè i motivi propri per affermarsi e per tentare temi realistici con novità di linguaggio, non è mancato qualche esempio marginale di regista che abbia risentito l'influsso di qualche grande scuola straniera. Per De Santis, ad esemsio, si è parlato — e a dire il vero se ne è parlato più all'estero che da noi — di derivazione dal cinema sovietico, una derivazione avvertibile nell'impostazione tematica, nella particolare coralità, nel tentativo di « tipizzare » i personaggi chiave.

Anche il nuovo regista Gillo Pontecorvo sembra incanalarsi nei motivi fatti suoi da De Santis. Non a caso l'uno e l'altro sono comunisti; il dato, è ovvio, è irrilevante se se ne voglia tener conto come di un'aggettivo politico, ma è invece essenziale in sede culturale, per capire da dove muovono le radici del giovane Pontecorvo, dove sono rinvenibili i suoi presupposti. Egli, col mediometraggio *Giovanna* (1956), aveva raccontato la storia d'uno sciopero di operaie, in modo ancor gracile e approssimato: si trattava ancora d'un film rifatto ai modelli, un po' troppo preoccupato di assimilare tecnica e stile di certo cinema sovietico e trapiantarlo in ambiente italiano. Con maggiore libertà si è mosso col suo primo lungometraggio, *La grande strada azzurra*, ispirandosi ad un romanzo breve di Franco Solinas, « Squarciò ».

L'ambito nel quale si muovono i propositi cinematografici di Pontecorvo è scopribile da un confronto fra testo letterario e film. Trattandosi di un testo di valore medio e comunque non eccezionale, il confronto non sembra utile se impostato nei consueti termini della « fedeltà » o meno all'originale, ma è piuttosto illuminante riguardo alla tematica, e dunque alla spinta ispiratrice, del regista. Il quale, come in *Giovanna* aveva voluto, del cinema sovietico, ripigliare il motivo della solidarietà di classe che trova la sua occasione storica nello sciopero di fabbrica, qui ritraduce in termini italiani l'altro classico motivo: il contrasto nelle campagne fra il piccolo proprietario — il contadino individualista — e gli associati in cooperative (nel film di Pontecorvo i termini non mutano molto se al posto dei contadini ci sono dei pescatori). Franco Solinas, sardo, cresciuto fra pescatori, ha scritto con « Squarciò » un « romanzo della memoria », un rivivere d'un uomo da lui realmente conosciuto in gioventù, Squarciò, pescatore di frodo fatto a pezzi da una delle bombe con cui cattura il pesce facendolo affiorare morto alla superficie: un romanzo (malgrado la brevità, si tratta d'un romanzo breve più che d'un racconto lungo, dato il respiro della sua struttura ed il moltiplicarsi delle situazioni) se si vuole disordinato, ma in questo vitale, composto d'un affollarsi di ricordi, di sensazioni, di immagini. Come accade spesso nella narrativa intessuta di ricordi, non vi è distacco dalla materia, ma una partecipazione sempre viva: questo Squarciò anarchico e solo, che preferisce rischiare la pelle ogni giorno e anche la prigione se lo sorprende la Finanza, che è guardato con diffidenza dai compagni, perché con le bombe rovina loro le acque, questo Squarciò è ritratto con piena simpatia, per quel suo sincero anche se irripetibile amore alla libertà che non si disgiunge da un senso profondo della famiglia. Quando muore, abbandonato su una roccia sotto il sole, il pescatore di frodo guarda indietro alla sua vita con soddisfazione: ha vissuto libero, a contatto con la natura, ha avuto una moglie che ha amato e da cui è stato riamato, ha messo al mondo due figli che diverranno dei bravi ragazzi.

Nel film di Gillo Pontecorvo la prospettiva è sostanzialmente modificata: per tutto l'arco del racconto è latente il contrasto fra l'individualista e la cooperativa, e mentre sta morendo Squarciò « si ravvede », e addita ai figli la strada dell'unione e della cooperativa, perché la loro vita non sia sbagliata come la sua. In ciò, è evidente, il regista era del tutto libero di trasformare il testo di Solinas, ma il modo in cui ha operato tale trasformazione non è esente da schematicità: il discorsetto conclusivo del pescatore morente, per citare un caso, è senza dubbio predicatorio ed « esterno » come la « morale » delle vecchie fiabe. Altre strozzature mostra il racconto, come il personaggio della moglie, affidato alla piena maturità interpretativa d'un'attrice come Alida Valli — una recitazione fatta di sguardi ora dolci, ora tristi, ora dolorosi — più che a un adeguato approfondimento in sede di sceneggiatura. Nel voler realizzare un film « sociale » Pontecorvo non

ha saputo liberarsi da tentazioni demagogiche e declamatorie, che appesantiscono il film in più punti.

Detto ciò, tuttavia, si può già individuare nel nuovo regista un temperamento che potrà dare, se maturato, dei frutti positivi. I suoi difetti derivano dalla preoccupazione ideologica, e cioè dal desiderio di tipizzare, di dimostrare una tesi, ma come regista dimostra spesso la mano felice, la soluzione narrativa indovinata. Si veda con che delicatezza di sentimento è visto il personaggio della ragazza, quel suo modo pudico di affrontare l'amore, e si veda anche, trattandosi di un film sul mare, il rifiuto deciso del regista alla consueta equazione romantica « tempesta del mare — tempesta d'anime », e come è fruttuoso invece l'aver immerso l'ambiente in una costante cromatica serena e distesa, quasi a contrapporre l'immutabilità della natura all'evolversi dell'uomo e dei suoi problemi. Yves Montand è attore perfettamente adeguato a Squarciò, con una recitazione per linee semplici aderenti allo spirito popolaresco e irridente del personaggio.

ERNESTO G. LAURA

Les espions
(Le spie)

Regia: Henri Georges Clouzot - **sogg.:** dal romanzo « The Midnight Patient » di Egon Hostovsky - **scenegg., adatt. e dial.:** H.G. Clouzot, Jerome Géronimi - **fot.:** Christian Matras - **musica:** Georges Auric - **scenogr.:** René Renoux - **mont.:** Madeleine Gug - **int.:** Gérard Sety (dottor Malic), Vera Clouzot (Lucy la muta), Curd Jürgens (Alex), Sam Jaffe (prof. Cooper), Peter Ustinov (Kaminskj), O. E. Hasse (lo scienziato tedesco), Gabrielle Dorziat (la signora Andrée), Louis Seigner (il signor Vallette), Martita Hunt (Connie Harper), Pierre Larquey (autista di taxi), Paul Carpentier (il colonnello Howard), Sacha Pitoeff, Fernand Sardou, Bernard Lajarrige, Clément Harari, Jean Brochard, Georgette Anys, Zavatta, Jacques Dufilho, Dominique Davray, Jean Jacques Lécot, Robert Lombard, Dominique Ney, Patrick Maurin, Bugette, Daniel Emilfork, R. Dalban, René Bergeron - **produz.:** Henri Georges Clouzot per la Filmsonor-Petroria Film - **origine:** Franca, 1957 - **distr.:** Cineriz.

Era abbastanza naturale che il successo di *Les diaboliques* (I diabolici, 1956) invogliasse i produttori a ripeterlo variando al minimo gli ingredienti della formula. Un primo tentativo era stato affidato a Louis Saslawski, regista argentino più o meno coetaneo di Clouzot, che appartiene alla grossa schiera dei mestieranti capaci di assimilare rapidamente le caratteristiche delle cinematografie e dei registi più diversi. Con *Les louves* (I demoniaci, 1957) Saslawski aveva rifatto *Les diaboliques* con estrema diligenza: s'era ispirato ad un romanzo di Boileau e Narcejac, come Clouzot, aveva usato il medesimo tono fotografico un po' opaco, s'era servito come il modello dei silenzi più che della musica per suscitare tensione, aveva girato attorno ad una storia di avvelenamenti, di donne tenebrose, di remota provincia francese.

Ora è stato proprio Henri-Georges Clouzot a ripetersi ed a ripetersi, come accade, in peggio. Benché tratto da un romanzo, con questo il film ha ben poca parentela; è tuttavia indicativo che il regista, che, come s'era rilevato recensendo *Les diaboliques,* si è sempre rifatto a testi polizieschi mediocri, forse per godere di piena libertà, abbia scelto per *Les espions* un romanzo tutt'altro che mediocre e, fra l'altro, per nulla poliziesco. Mi riferisco a « The Midnight Patient » di Egon Hostovsky, edito in inglese a New York ma scritto da un cecoslovacco. Si potrebbe definirlo il romanzo della guerra fredda e, pur non condividendo in pieno gli elogi fattigli da molti critici letterari (si legga per tutti, qui da noi, l'articolo di Pietro Cimatti sulla « Fiera Letteraria »), si può ritenerlo il romanzo indicativo d'una psicosi collettiva. Ambientato nel 1952 in un'America al centro della guerra fredda, mentre spuntano da ogni angolo i pericoli d'un terzo conflitto mondiale e il territorio dell'Unione è pieno di agenti segreti dei vari paesi che cercano di carpire i segreti atomici, « The Midnight Patient » illumina l'angoscia di molta gente della strada, e particolarmente di molti immigrati, gente lontana dalla contesa politica, incapace di comprendere bene i grandi termini della disputa e che tuttavia sente approssimarsi il giorno della distruzione totale. Il paziente di mezzanotte, Alfons, è un agente segreto che soffre di insonnia e che viene curato segretamente, a quell'ora insolita, per non svelare la propria identità.

Per non compiere una missione che gli ripugna egli preferisce ad un certo punto suicidarsi. Non stupisce che il libro sia piaciuto molto a Graham Greene, perché nel pretesto avventuroso che dà spunto a riflessioni intelligenti e paradossali, sempre vive e centrate, sull'uomo contemporaneo, sulla società occidentale, in una parola: sul mondo d'oggi, Hostovsky si avvicina

alle pagine migliori dello scrittore cattolico inglese. Il suo credo è la persona umana, con la sua ricchezza spirituale, con la sua civiltà e la sua cultura, che rischia d'essere compressa e deformata dai due materialismi (egli condanna sempre in blocco « l'era di Stalin e dell'atomo », la libertà minacciata dal totalitarismo e quella minacciata dalla sopravvalutazione della scienza e della tecnica a dispetto dei valori spirituali e morali). Come è facile capire, nulla di più lontano e di meno omogeneo alla tematica del male, al sadismo e alla crudeltà che in misura via via maggiore Clouzot ha posto al centro delle sue opere. E infatti, del romanzo di Hostovsky è rimasto solo l'intreccio e qualche personaggio minore (Prengel, il capo del controspionaggio americano, a cui Sam Jaffe ha dato la precisione e la secchezza del « professore » di *The Asphalt Jungle*, Kaminsky, la spia forse sovietica, che ha fornito a Peter Ustinov lo spunto ad una delle sue saporite ed ironiche caratterizzazioni).

Indifferente alla tematica del romanzo, Clouzot ha interrotto il suo racconto prima della conclusione, portato al massimo il senso della inspiegabilità dei fatti — o della loro possibile molteplice verità — che già era rinvenibile nella sequenza di chiusura de *Les diaboliques*. Si è parlato, a torto, di Kafka (ne hanno parlato i francesi). Non sfugge, infatti, la somiglianza di molte situazioni del film con analoghi « luoghi » di un particolare testo kafkiano, « Il castello ». Ove al castello si sostituisca la misteriosa stanza di Alex (l'Alfons del romanzo), in cui nessuno può entrare ed il cui abitante nessuno ha visto mai, ed al villaggio si sostituisca la misteriosa umanità della squallida clinica del dottor Malik (che è poi K..., l'uomo che aspira a vedere e a capire e che è condannato a restare sempre al margine della verità senza penetrarla), le coincidenze sono troppe per essere casuali. Un esempio per tutti: quei due sguatteri che all'improvviso emergono in cucina non si sa da dove e mandati, da chi, e che con parole arcane fanno capire a Malik che egli dovrebbe sapere ma che essi non possono parlare, ricordano le pagine di Kafka in cui l'agrimensore K... si vede assegnare non si sa come e non si sa da chi i due inservienti.

I paralleli potrebbero continuare a lungo, ma in sede critica mi sembrano del tutto irrilevanti: Clouzot, per una patina di intellettualismo che gli sopravvive pur in questa fase commercializzata, ha copiato esteriormente modi e situazioni kafkiane, ma rimanendo così estraneo allo spirito del mistero dello scrittore tedesco che è davvero immotivato di sostenerne seriamente l'influsso. Per il resto, siamo più o meno alla ripetizione stanca di *Les diaboliques*: la clinica di campagna al posto del collegio, e poi lo stesso singolare stile fatto di naturalismo e di espressionismo, con in più il tentativo in qualche raro momento di introdurre una nota satirica alla Hitchcock (le sequenze con Peter Ustinov), di cui il regista è per sua stessa natura incapace. Non sorretto da una autentica ragione interiore — anche se per bocca di O. E. Hasse si vuole ammannire in chiusura una piccola predica sulla pace — Clouzot non riesce ad imprimere mordente alla vicenda, e l'astrazione dei fatti, ben lontana dal mistero d'un Kafka, appunto, impedisce di raggiungere quella « suspense » che era almeno, su un piano di sia pur macabro divertimento, il solo pregio del film precedente. Con quest'opera il regista francese, se non saprà rinnovarsi, sembra aver concluso il suo ciclo, come sempre accade ad un artista quando si estranei in modo sempre più radicale da una intima convinzione, da una tematica comunque umana e sincera.

E. G. LAURA

The Enemy Below
(Duello nell'Atlantico)

Regia: Dick Powell - **sogg.:** dal romanzo del comandante D. A. Rayner - **scenegg.:** Wendell Mayes - **fot.** (Cinemascope, De Luxe Color): Harold Rosson - **musica:** Leigh Harline - **scenogr.:** Lyle Wheeler - **mont.:** Stuart Gilmore - **effetti spec.:** L. B. Abbott - **interpreti:** Robert Mitchum (capitano Murrel), Curd Jürgens (capitano Von Stolberg, Al Hedison (sottoten. Ware), Theodore Bikel (Schwaffer), Russell Collins (Dottore), Kurt Kreuger (Von Holem), Frank Albertson (C.P.O. Crain), Biff Elliot (Quartiermastro), Alan Dexter (Mackeson) - **produz.:** Dick Powell per la 20th Century Fox - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** 20th Century Fox.

C'è qualcosa che, d'acchito, può suscitare perplessità in questo film di guerra sul mare: la sua impostazione anacronistica. Più che tra un caccia americano e un sommergibile tedesco, il duello si svolge tra i rispettivi comandanti: una sfibrante partita a scacchi in cui l'intelligenza tattica e l'intuizione valgono almeno quanto i più moderni e scientifici mezzi di avvistamento e di offesa. Gli uomini dei due equipaggi quasi non esi-

stono, relegati tra le quinte a far da coro silenzioso; gli ufficiali subalterni sono poco più che ombre, indispensabili soltanto per porgere le battute del dialogo e far eseguire gli ordini. Come nei vecchi racconti di avventure piratesche, i personaggi sono soltanto due, i capi. Non si può nemmeno parlare di protagonista e antagonista: sono entrambi sullo stesso piano. « Il nemico di sotto », dice il titolo originale che è, però, reversibile; distribuito in Germania, il film potrebbe essere intitolato « Il nemico di sopra ».

E' facile, in sede critica, fare il calcolo dell'artificiosità, o meglio dell'irrealtà di questo esasperato e schematico individualismo che condiziona un film sulla più collettiva delle guerre. Abbiamo, però, il sospetto che sia proprio questa estrema semplificazione di carattere romantico una delle ragioni determinanti del favore che, almeno in Italia, il nostro pubblico dimostra a *Duello nell'Atlantico*. Apparentemente la suggestione del racconto nasce dalla sua trovata base: il duello a distanza, la mortale lotta tra due avversari che non si vedono. E' una razionalissima partita a scacchi sull'oceano, è un appassionante giuoco del gatto col topo nel quale, però, il topo può anche ammazzare il gatto.

Non sappiamo quale misura di verosimiglianza esista nella descrizione della schermaglia che, in certi momenti, è spinta così lontano da ricordare persino alcune precorritrici argomentazioni del Poe più illuministico (« Il delitto della via Morgue »): il giuoco può appassionare gli spettatori più ingenui o soltanto divertire ed avere involontariamente risonanze grottesche. Ma è, in fondo, un aspetto marginale. Quel che importa è la posizione alla quale lo spettatore è chiamato senza sospettarlo: una posizione di ubiquità. Il duello è affascinante proprio perchè i due avversari non si vedono mentre lo spettatore li vede entrambi. Il paragone della partita a scacchi non è di comodo: di quel gioco c'è la successione ritmica e reciproca delle mosse, non più di una alla volta, e la razionalità che le deve consigliare. Con questa differenza: ogni mossa può essere l'ultima, scacco matto. E la « suspense », come dicono i tecnici, è tenuta in piedi da una equazione: i due avversari si equivalgono. Abili e coraggiosi, simpatici e leali, fedeli alla bandiera e stanchi della guerra in eguale misura. Non basta: al tedesco gli americani hanno ucciso i due figli, morti sotto un bombardamento; l'americano ha perso la moglie, perita in seguito all'affondamento della nave, colata a picco da un U. Boot. Da quest'equazione deriva, come inevitabile conseguenza, che la lotta si conclude (si deve concludere) senza vinti né vincitori: il sommergibile tedesco, pur colpito da una bomba di profondità, riesce a silurare il caccia che, a sua volta, lo cannoneggia e lo sperona. Entrambi le navi affondano in un unico, esplodente, fiammeggiante groviglio non prima, però, che l'americano sia riuscito a salvare la vita al collega tedesco. A bordo della medesima scialuppa, assistono all'epilogo. E' il caso di dirlo: tristi ma fieri del dovere compiuto. E' una splendida coerenza nella banalità che al film non si può negare, una coerenza attraverso la quale si contrabbandano le merci dell'amicizia tra i popoli, del rispetto per l'avversario, di un'esigenza di cavalleria nella lotta.

Alla sua quinta esperienza registica, Dick Powell conferma la regola del suo disinvolto ecclettismo: tecnicamente ineccepibile sino a sfiorare puntigli documentaristici e quella poetica degli oggetti che è alla base della buona narrativa di fatti, *Duello nell'Atlantico* è uno spettacolo efficiente fin quando si mantiene nell'ambito della trovata di base, ma scivola irrimediabilmente e logicamente sul piano dell'oleografia quando, esaurito il loro compito di simboli, i due protagonisti si trovano uno di fronte all'altro.

MORANDO MORANDINI

Per ragioni di spazio siamo costretti a rimandare al prossimo numero l'annunciata recensione del film Amore e chiacchiere *(su cui pubblichiamo ora nel notiziario il resoconto di un dibattito svoltosi al C.S.C.), che Giulio Cesare Castello unirà alla recensione di altri recenti film italiani.*

Film usciti a Roma dal 1. al 28-II-1958

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Agguato a Tangeri.
Amami teneramente - v. Loving You.
A piedi, a cavallo, in automobile - v. À pied, à cheval et en voiture.
Arpa birmana, L' - v. Biruma No Tatekoto.
Avamposto degli Stukas, L' - v. Der Stern von Afrika.
Bella di Mosca, La - v. Silk Stockings.
Belle dell'aria, Le.
Bernadette (riedizione) - v. Song of Bernadette.
Casinò de Paris - v. Casino de Paris.
Contrabbando sul Mediterraneo - v. Tip on a Dead Jockey.
Delinquente delicato, Il - v. The Delicate Delinquent.
Delitto senza scampo - v. Crime of Passion.
Delitto sulla Costa Azzurra - v. Retour de manivelle.
Dinastia del petrolio, La - v. Campbell's Kingdom.
Fatiche di Ercole, Le.
Giganti toccano il cielo, I - v. Bombers B-52.
Gioco del pigiama, Il - v. The Pajama Game.
Giungla degli implacabili, La - v. The Colditz Story.
Grande rapina, La - v. Robbery under Arms.
Mina, La.
Mistero delle cinque dita, Il - v. The Beast with Five Fingers.
Moglie del... vescovo, La (riedizione) - v. The Bishop's Wife.
Nata di marzo.
Pal Joey - v. Pal Joey.
Peccatori di Peyton, I - v. Peyton Place.
Segno della legge, Il - v. The Tin Star.
Settimo peccato, Il - v. The Seventh Sin.
Sete dell'oro, La (riedizione) - v. Lust for Gold.
Testimone d'accusa - v. Witness for the Prosecution.
Trapezio della vita, Il - v. The Tarnished Angels.
Valle del destino, La (riedizione) - v. The Valley of Decision.
Volto nella folla, Un - v. A Face in the Crowd.

ABBREVIAZIONI: **r.** = regia; **s.** = soggetto; **sc.** = sceneggiatura; **adatt.** = adattamento; **dial.** = dialoghi; **f.** = fotografia; **m.** = musica; **scg.** = scenografia; **c.** = costumi; **cor.** = coreografie; **e.s.** = effetti speciali; **mo.** = montaggio; **int.** = interpreti; **p.** = produzione; **p.a.** = produttore associato; **o.** = origine; **d.** = distribuzione.

AGGUATO A TANGERI — **r.**: Riccardo Freda - **s.**: Vittoriano Petrilli, Alessandro Continenza - **sc.**: V. Petrilli, A. Continenza, Paolo Spinola, R. Freda - **f.** (Superscope): Gabor Pagany - **m.** Lelio Luttazzi - **int.** Edmund Purdom (John Milwood), Geneviève Page (Mary), Gino Cervi (Harry Bolevasco), Amparo Rivelles (Lola) - **p.**: Antonio Cervi-Rodas Film - **o.**: Italia Spagna, 1957 - **d.**: Euro Int.

À PIED, À CHEVAL ET EN VOITURE (A piedi, a cavallo, in automobile) — **r.**: Maurice Delbez - **s.**: Jacques Antoine, Serge de Boissac - **sc.**: Jean-Jacques Vital, Serge de Boissac - **f.**: André Germain - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jacques Gut - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Noël Noël (Léon Martin), Denise Grey (sua moglie), Sophie Daumier (Mireille), Gil Vidal (Paul de Grandlieu), Pierre Mirat, Balmondo, Jacques Fabbri, Aimé Clariond, Jean Tissier, Jean-Pierre Jaubert, Cassel - **p.**: Simoja-Régina Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: regionale.

BEAST WITH FIVE FINGERS, The (Il mistero delle cinque dita) — Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

BELLE DELL'ARIA, Le — **r.**: Mario Costa - **s.**: Giuseppe Mangione, Bruno Zanelli - **sc.**: Giuseppe Mangione, Dore Modesti - **f.**: Alfredo Fraile - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Giovanna Ralli (Giovanna), José Suarez (Mario Toselli), Gino Cervi (Don Fogazzà), Fiorella Mari (Lola Beleta), Pierre Cressoy (Pierre), Nana Noschese (Evelina), Fulvia Franco (Edmunda), Donatella Mauro (la capo hostess), Carlo Delle Piane (Gnappetta), Arturo De Cordova (Evaristo), Valeria Moriconi (Carla), Luisella Boni (Fernanda), Maria Jesus Cuadra (una hostess), Luz Marques (Maria),

Eduardo De Santis (lo steward), Riccardo Valle (ten. Bozzi), Antonio La Peñna (caposcalo), Renato Montalbano (impiegato linee aeree), Juan Calvo - **p.:** Appia Cinematografica, Roma e Union Film, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1957 - **d.:** Dear.

BIRUMA NO TATEKOTO (L'arpa birmana) — Vedere recensione di G. B. Cavallaro e dati nel prossimo numero.

BOMBERS B-52 (I giganti toccano il cielo) — **r.:** Gordon Douglas - **s.:** Sam Rolfe - **sc.:** Irving Wallace - **f.** (Warnecolor, Cinemascope): William Clothier - **m.:** Leonard Rosenman - **scg.:** Leo K. Kuter - **m.:** Thomas Reilly - **f. riprese aeree:** Harold E. Wellman - **int.:** Natalie Wood (Lois Brennan), Karl Malden (serg. Chuck Brennan), Marsha Hunt (Edith Brennan), Efrem Zimbalist jr. (col. Jim Herlihy), Don Kelly (serg. Darren McKine), Nelson Leigh (gen. Wayne Acton), Robert Nichols (Stuart), Ray Montgomery (Barnes), Bob Hover (Simpson) - **p.:** Richard Whorf per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Warner Bros.

CAMPBELL'S KINGDOM (La dinastia del petrolio) — **r.:** Ralph Thomas - **s.:** dal romanzo di Hammond Innes - **sc.:** Robin Estridge - **f.** (Eastman Colour): Ernest Steward - **m.:** Clifton Parker - **scg.:** Maurice Carter - **mo.:** Frederick Wilson - **int.:** Dirk Bogarde (Bruce Campbell), Stanley Baker (Owen Morgan), Michael Craig (Boy Bladen), Barbara Murray (Jean Lucas), James Robertson-Justice (James MacDonald), Athene Seyler (miss Abigail), Mary Merral (miss Ruth), Robert Brown (Creasy), John Laurie (Mac), Sidney James (Timid Driver), Stanley Maxted (Fergus) - **p.:** Betty E. Box per la Rank Film Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1957 - **d.:** Rank Film.

CASINO DE PARIS (Casinò de Paris) — **r.:** André Hunebelle - **s.:** Jean Halain, Hans Wilhelm - **sc.:** Jean Halain, Hans Wilhelm, André Hunebelle - **f.** (Technicolor, Franscope): Bruno Mondi, Erwin Hillier - **m.:** Paul Durand, Heinz Kiesling, Heinz Gietz, - **scg.:** René Moulaert - **co.:** Jacques Heim - **cor.:** Billy Daniel, Don Lurio - **canzoni:** Gilbert Becaud - **int.:** Caterina Valente (Catherine Miller), Vittorio De Sica (Alexandre Gordy), Gilbert Becaud (Jacques), Grethe Weiser, Grégoire Aslan, Rudolf Vogel, Richard Allan, Vera Valmont, le Bluebell Girls del Lido di Parigi - **p.:** Rizzoli Film, Pathé Cinéma, P.A.C., Criterion, Elan Films, Bavaria Filmkunst, Eichberg Films - **o.:** Italia-Francia-Germania Occid., 1957 - **d.:** Cineriz.

COLDITZ STORY, The (La giungla degli implacabili) — **r.:** Guy Hamilton - **s.:** dal romanzo «The Colditz Story» di P. R. Reid - **sc.:** Guy Hamilton, Ivan Foxwell - **dial.:** William Douglas Home - **f.:** Gordon Dines - **m.:** Francis Chagrin - **scg.:** Alexander Vetchinski - **mo.:** Peter Mayhew - **int.:** John Mills (Pat Reid), Eric Portman (col. Richmond), Christopher Rhodes («Mac» McGill), Lionel Jeffries (Harry Tyler), Bryan Forbes (Jimmy Winslow), Ian Carmichael (Robin Cartwright), Richard Wattis (Richard Gordon), David Yates (Dick), Frederick Valk (Kommandant), Denis Shaw (Priem), Carl Duering (uff. tedesco), Vandy, Anton Diffring, Ludwig Lawinski, Theodor Bikel, Eugene Deckers - **p.:** Ivan Foxwell - **o.:** Gran Bretagna, 1955 - **d.:** Globe.

CRIME OF PASSION (Delitto senza scampo) — **r.:** Gerd Oswald - **s. e sc.:** Joe Eisinger - **f.:** Joseph La Shelle - **m.:** Paule Dunlap - **scg.:** Marjorie Fowler - **mo.:** Leslie Thomas - **int.:** Barbara Stanwyck (Kathy Ferguson), Sterling Hayden (il ten. Doyle), Raymond Burr (ispettore Pope), Fay Wray (Alice Pope), Royal Dano (il capitano Alidos), Virginia Grey (Sara Alidos), Denniss Cross (il detective Jules), Robert Griffin (il detective James), Jay Adler (Nalence), Malcolm Atterbury (uff. di polizia Spitz), John S. Launer (capo dell'ufficio di polizia), Stuart Whitman, Robert Quarry, Gail Bonney, Joe Conley - **p.:** Herman Cohen per la Bob Goldstein Prod. - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** R.K.O.

DELICATE DELINQUENT, The (Il deliquente delicato) — Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

FACE IN THE CROWD, A (Un volto nella folla) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel prossimo numero.

FATICHE DI ERCOLE, Le — **r.:** Pietro Francisci - **s.:** Pietro Francisci basato sulle «Argonautiche» di Apollonio da Rodio - **sc.:** Age, Furio Scarpelli, Pietro Francisci, Ennio De Concini - **f.** (Eastmancolod, Dyaliscope): Mario Bava **m.:** Enzo Masetti - **scg.:** Flavio Mogherini - **mo.:** Mario Serandrei - **co.:** Giulio Coltellacci - **int.:** Steve Reeves (Ercole), Sylva Koscina (Jole), Gianna Maria Canale (Antea), Fabrizio Mioni (Giasone), Lidia Alfonsi, Mimmo Palmara, Ivo Garrani, Arturo Dominici, Gina Rovere, Gianpaolo Rosmino, Gabriele Antonini,

Aldo Fiorelli, Gino Mattera - **p.**: Federico Teti per la O.S.C.A.R. Film - **o.**: Italia, 1957 - **d.**: Lux Film.

LOVING YOU (Amami teneramente) — **r.**: Hal Kanter - **s.**: Mary Agnes Thompson - **sc.**: Herbert Baker, Hal Kanter - **f.** (Technicolor, VistaVision): Charles B. Lang - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Albert Nozack - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Elvis Presley (Deke Rivers), Lizabeth Scott (Glenda Markle), Wendell Corey (Walter « Tex » Warner), James Gleason (Carl), Ralph Dumke (Tallman), Paul Smith (Skeeter), Ken Becker (Wayne), Jana Lund (Daisy), Dolores Hart (Susan Jessup) - **p.**: Hal B. Wallis per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Paramount.

MINA, La — Vedere recensione di L. Del Fra e dati nel prossimo numero.

NATA DI MARZO — Vedere recensione di G. C. Castello e dati nel prossimo numero.

PAJAMA GAME, The (Il gioco del pigiama) — Vedere recensione di E. G. Laura nel prossimo numero.

PAL JOEY (Pal Joey) — Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

PEYTON PLACE (I peccatori di Peyton) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel prossimo numero.

SILK STOCKINGS (La bella di Mosca) — Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

RETOUR DE MANIVELLE (Delitto sulla Costa Azzurra) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.**: dal romanzo « There's Always a Price Tag » (ediz. ital.: « Ogni cosa ha il suo prezzo ») di James Hadley Chase - **sc.**: Denys de la Patellière, Michel Audiard - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Maurice Thiriet - **scg.**: Paul-Louis Boutié - **mo.**: Georges Alépée - **int.**: Michèle Morgan (Hélène Freminger), Daniel Gélin (Robert), Jeter Van Eyck (Eric Freminger), Michèle Mercier (Jeanne), Bernard Blier (commissario di polizia Plantavin), Jean Olivier, François Chaumette, Pierre Leproux, Hélène Roussel, Rosy Varte - **p.**: Intermondia Film (Parigi), C.I.A.S.-Vides (Roma) - **o.**: Francia-Italia, 1957 - **d.**: Rank Film.

ROBBERY UNDER ARMS (La grande rapina) — **r.**: Jack Lee - **s.**: dal romanzo « Robbery under Arms » di Rolf Boldrewood - **sc.**: Alexander Baron, W. P. Lipscomb, Richard Mason - **f.** (Eastman Colour): Harry Waxman - **m.**: Matyas Seiber - **scg.**: Alex Vetchinski - **mo.**: Manuel Del Campo - **int.**: Peter Finch (Starlight), Ronald Lewis (Dick), David McCallum (Jim), Maureen Swanson (Kate), Laurence Naismith (Ben), Jill Ireland (Jean), Jean Anderson (Ma), Ursula Finlay (Grace), Vincent Ball (Storefielf), Larry Taylor (Burke), Russell Napier (Mr. Green), Dudy Nimmo (Eileen), Jean Cadell, Max Wagner, Edna Morris, Bartlett Mullins - **p.**: Joseph Janni per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Rank Film.

SEVENTH SIN, The (Il settimo peccato) — **r.**: Ronald Neame - **s.**: dal romanzo « The Painted Veil » di Somerset Maugham - **sc.**: Karl Tunberg - **f.** (Cinemascope): Ray June - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: William A. Horning, Daniel B. Cathcart - **mo.**: Gene Ruggiero - **int.**: Eleanor Parker (Carol Carwin), Bill Travers (dott. Walter Carwin), George Sanders (Tim Waddington), Jean Pierre Aumont (Paul Duvelle), Françoise Rosay (Madre Superiora), Ellen Corby (suora di San Giuseppe) - **p.**: David Lewis per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

STERN VON AFRIKA, Der (L'avamposto degli Stukas) — **r.**: Alfred Weidenmann - **s. e sc.**: Herbert Reinecker - **f.**: Helmut Ashley - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.** Max Mellin, Wolf Englert - **mo.**: Carl Bartnig - **int.**: Joachim Hansen (Marseille), Marianne Koch, Hansjörg Felmy, Karl Lange, Albert Hehn, Gisela von Collande, Peer Schmidt, Arno Paulsen, Alexander Kerts, H. Frank - **p.**: Neue Emelka-Ariel - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: Atlantis Film.

TARNISHED ANGELS, The (Il trapezio della vita) — Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

TIP ON A DEAD JOCKEY (Contrabbando sul Mediterraneo) — **r.**: Richard Thorpe - **s.**: Irwin Shaw - **sc.**: Charles Lederer - **f.** (Cinemascope): George Folsey - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: William A. Horning, Hans Peters - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Robert Taylor, Dorothy Malone, Gia Scala, Marcel Dalio, Martin

Cabel, Jack Lord, Joyce Jameson - **p.**: Edwin H. Knopf per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

TIN STAR, The (Il segno della legge) — Vedere recensione di L. Autera e dati nel prossimo numero.

WITNESS FOR THE PROSECUTION (Testimone d'accusa) — Vedere recensione di F. Di Giammatteo e dati nel prossimo numero.

Riedizioni

BISHOP'S WIFE, The (La moglie del... vescovo) — **r.**: Henry Koster - **s.**: Robert Nathan - **sc.**: Robert E. Sherwood, Leonardo Bercovici - **f.**: Gregg Toland - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: George Jenkins, Perry Ferguson - **mo.**: Monica Collingswood - **int.**: Cary Grant, Loretta Young, David Niven, Monty Woolley, James Gleason, Gladys Cooper, Elsa Lanchester, Sara Haden, Tito Vuolo, Karolyn Grimes, Regis Toomey, Sarah Edwards, Margaret McWade, Anna O'Neal, Ben Erway, Erville Alderson, Bobby Anderson, Teddy Infuhr, Eugene Borden, Almira Sessions, Claire Du Brey, Florence Auer, Isabel Jewell, Kitty O'Neill, Margaret Wells, David Leonard, Dorothy Vaughan, Edgar Dearing, le piccole Marla Miller e Nancy Schrild - **p.**: Samuel Goldwyn per la Goldwyn-R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: Euro Int.

LUST FOR GOLD (La sete dell'oro) — **r.**: S. Sylvan Simon - **s.**: dal romanzo « Thunder Gods Gold » di Barry Storm - **sc.**: Ted Sherdeman, Richard English - **f.**: Archie Stout - **m.**: George Duning - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: Gene Havlick - **int.**: Ida Lupino (Julia Thomas), Glenn Ford (Jacob Walz), Gig Young (Pete Thomas), William Prince (Barry Storm), Edgar Buchanan (Wiser), Will Geer (deputato Covin), Paul Ford (sceriffo Early), Eddy Waller (coroner), Jay Silverheels (Walter), Will Wright, Virginia Mullen, Antonio Moreno, Arthur Hunnicutt, Myrna Dell, Tom Tyler, Elspeth Dudgeon, Paul E. Burns, Hayden Rorke - **p.**: Silvan Simon per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: regionale.

SONG OF BERNADETTE (Bernadette) — **r.**: Henry King - **s.**: dal romanzo di Franz Werfel - **sc.**: George Seaton - **f.**: Arthur Miller - **m.**: Edward Powell - **scg.**: William Darling, James Basevi - **mo.**: Barbara McLean - **co.**: René Hubert - **int.**: Jennifer Jones (Bernadette Soubirous), William Eythe (Antoine Nicolau), Charles Bickford (Peyramale), Vincent Price (Vital Dutour), Lee J. Cobb (dott. Douzous), Gladys Cooper (suor Maria Teresa Vauzous), Anne Revere (Louise Soubirous), Roman Bohnen (François Soubirous), Mary Anderson (Jeanne Abadie), Patricia Morison (Imperatrice Eugenia), Aubrey Mather (Lacade), Charles Dingle (Jacomet), Edith Barret, Sig Ruman, Blanche Yurka, Marcel Dalio, Jerome Cowan, Moroni Olsen, Nestor Paiva, Tala Birell, Alan Napier, Nana Bryant, Pedro De Cordoba - **p.**: William Perlberg per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1943 - **d.**: 20th Century Fox.

VALLEY OF DECISION, The (La valle del destino) — **r.**: Tay Garnett - **s.**: dal romanzo di Marcia Davenport - **sc.**: John Meehan, Sonya Levien - **f.**: Josephr Ruttenberg - **m.**: Herbert Stothart - **scg.**: Cedric Gibbons, Paul Groesse - **mo.**: Blanche Sewell - **int.**: Greer Garson, Gregory Peck, Lionel Barrymore, Donald Crisp, Marsha Hunt, Preston Foster, Dan Duryea, Reginald Owen, Jessica Tandy, Barbara Everest, Marshall Thompson, Gladys Cooper, John Warburton, Russell Hicks, Geraldine Walls, Mary Lord, Dean Stockwell, Arthur Shileds, Mary Currier, Evelyn Dockson - **p.**: Edwin H. Knopf per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1945 - **d.**: Variety.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con DALE KRAMER

(Continuazione del cap. XIII)

Hart andò a Hollywood nel 1914 per interpretare dei western da due rulli per conto di Thomas H. Ince, uno dei primi produttori indipendenti; quando poi il lungometraggio cominciò ad affermarsi, Mill allungò mano a mano il metraggio dei suoi film. Ho già detto che era uno scrittore e ciò ebbe capitale importanza nella sua ascesa nel cinema che iniziò a quarant'anni. Egli doveva creare un tipo che si adattasse alla propria personalità, e così fece. In genere, Hart interpretava la parte del « buono » che iniziava quasi sompre come un « desperado » e per una serie di circostanze — oppure per una donna — si rimetteva sulla diritta via. Se non era un « desperado », aveva certamente qualche altro difetto all'inizio del film. Tanto per dare un'idea del contenuto dei suoi film basta ricordare un titolo: *Yàtes, l'egoista.* Hart fu il primo ad aggiungere dei precisi dettagli nelle sceneggiature: oltre ad essere molto esatto nel suo lavoro, egli aveva sempre a che fare con dei rozzi cowboys che venivano dalle praterie completamente ignari di qualsiasi tecnica di recitazione. Fino ad allora i western consistevano di poche scene, in genere alcune dell'eroe con l'eroina ed altre con il « cattivo » che cercava di far fuori l'eroe in una sparatoria. Hart invece scrisse un soggetto completo cercando di far in modo che la macchina da presa potesse raccontarlo al pubblico.

Il cavallo-intelligente-quasi-quanto-un-uomo che più tardi divenne il clichè per tutti i western, venne introdotto sullo schermo da Hart; nè ci si può meravigliare, dato che egli credeva che i cavalli fossero intelligenti almeno quanto un essere umano e forse di più. Il suo preferito si chiamava Fritz, era un piccolo baio pezzato dal muso bianco e quando Bill gli era in groppa toccava quasi terra con i piedi. Ci furono delle proteste perchè un uomo grande

e grosso cavalcava un animale così piccolo, poco più di un pony. Ma Fritz non sembrava dolersene e sapeva prendere lo zucchero dalle tasche di Hart, sciogliere i nodi e assumere un'espressione comprensiva quando Bill gli parlava. Fritz fu la causa della rottura fra il suo padrone ed il produttore Ince. Bill era convinto che l'altro odiasse il cavallino, non sapeva perchè nè potè sincerarsene. Per una delle sue prime produzioni Ince ebbe una discussione con Bill se usare o meno il cavallo, ma finì col perdere ed il cavallo ebbe subito gran successo. Naturalmente, Ince — che ne era il proprietario — voleva usarlo sempre. Ma qui saltò fuori la cocciutaggine di Hart. Egli giurò che il produttore non avrebbe ricavato mai un soldo col talento artistico di Fritz, almeno non da un film di Hart e così fece quindici film senza il cavallino. Non fu che dal momento in cui Hart entrò a far parte della Famous Players che Fritz riapparve sullo schermo. L'attore accusava Ince di aver cercato di trattenerlo rifiutandosi di separarsi da Fritz ed alla fine dichiarò che aveva pagato 42 mila dollari per avere il cavallino al momento della scissione del suo contratto con Ince. Sosteneva anche di averlo avuto per poco, dato che sarebbe stato sempre un affare anche per una cifra doppia.

Con questo non voglio dire che Hart fosse privo di umorismo. Dominava i suoi cowboys con polso di ferro ma c'era sempre allegria nel gruppo ed egli vi prendeva parte. Spesso i cowboys organizzavano un tribunale per burla ed all'attore piaceva farvi il giudice o l'esecutore della sentenza. Ma sapeva anche sottomettersi alle penitenze inflittegli. Una volta, i cowboys avevano nascosto una pantofola della bionda « eroina » Jane Novak, una stella che però non era specializzata in western, sopra un trave e Bill era andato a ricuperarla. Per punizione fu lanciato in aria con una coperta. Un'altra volta, venne condannato per aver prestato ad un'altra « eroina » cinque dollari, che la ragazza aveva perso ai dadi. L'accusa era che se si deve prestare denaro alle « eroine » questo dovrà essere molto. La condanna fu la « fustigazione » con una paio di bretelle di cuoio. Esecutore della sentenza fu un giovane attore che si chiamava Lon Chaney. Lo scherzo più complicato che sia stato concepito da Hart doveva avere me come vittima, ma altri vi erano implicati. Hart ed io eravamo buoni amici e mi piaceva recarmi sul « set » la mattina presto — verso le sei — per parlargli

mentre si truccava; era quello il momento migliore e non si veniva interrotti.

Come sempre capita, gli scherzi più belli vengono organizzati proprio contro gli amici migliori. Una sera, presi il treno da Los Angeles diretto a San Francisco e dopo appena un'ora di viaggio, in mezzo alla campagna, il convoglio si fermò. Per tutto il treno serpeggiò la voce che si trattasse di una rapina. Affacciatici al finestrino, potevamo scorgere delle figure mascherate che si aggiravano lungo i vagoni. Tutti si affrettarono a nascondere portafogli e gioielli. Qualcuno, per consolarsi, osservò: « Dopo tutto, mi sembra che cerchino il bagagliaio », ma ci fu chi, più pratico, ribattè: « Sono in troppi per contentarsi di quello ». Finalmente due uomini, uno piccolo e uno alto, entrarono nel vagone con le pistole spianate. Il secondo portava un cappellaccio ed aveva metà della faccia nascosta da un fazzoletto, mentre il primo aveva in testa un sombrero e il viso coperto da una maschera: si diressero subito verso di me. « Addio, Bill » dissi diretto al più alto dei due; il suo sguardo freddo come l'acciaio infatti non mi aveva ingannato. Nei film, Hart portava sempre un cappello a falde dure, come quelli della Polizia canadese a cavallo; aveva quindi pensato di cambiare stile adottando un cappello floscio. « Addio, Sid » dissi ancora. Anche Sid Grauman avrebbe potuto avvolgersi nel tappeto orientale dell'albergo « Alexandra » che l'avrei riconosciuto ugualmente e poi, quando si trattava di qualche scherzo di cattivo genere, credevo sempre di individuare Grauman fra i responsabili. Subito i due burloni annunciarono agli altri passeggeri che si era trattato di un semplice scherzo; qualcuno però rimase con il dubbio nell'animo anche dopo che i due falsi banditi se ne furono andati. Naturalmente il personale viaggiante delle ferrovie era al corrente di tutto, ma penso che Grauman e compagni avevano corso un bel rischio ad organizzare un simile scherzo: qualcuno poteva anche sparare loro addosso.

La caratteristica principale dei film di Hart era il movimento, e spesso sembrava che lui tenesse più al cavallo che all'eroina; si creò l'impressione che egli non baciasse mai la ragazza, ma Jane Novak mi ha assicurato poco tempo fa che egli si guardava bene dal dimenticarsi una simile scena nella stesura del copione che egli stesso scriveva. Durante la realizzazione di *The Great Train Robbery,* Ed Porter aveva usato una controfigura per le scene più pe-

ricolose, mentre Hart introdusse l'abitudine di eliminare le controfigure, salvo in qualche rara occasione. Egli metteva subito in guardia le comparse: « Quando comincio a picchiare, ragazzi, state attenti »; e quelle si guardavano bene dall'ignorare l'avvertimento. Certo, non cercavano di far cadere i colpi più duri sulle mascelle dell'avversario, ma più d'una volta scappò fuori il contuso.

Una volta Hart, durante la ripresa di una scena in un saloon, doveva lottare con un cowboy che era giunto fresco dalla campagna. Bill nella sceneggiatura aveva indicato che lo scambio dei pugni doveva cessare a un certo momento, ma durante l'azione egli aveva colpito duramente l'avversario un paio di volte e questi, invece di smettere lo scontro, aveva continuato a menar botte con molta convinzione. Hart non fu da meno: gli occhi sprizzavano scintille e dalla sua bocca uscivano parole di fuoco; a pugni chiusi la battaglia minacciava di degenerare. Alla fine, gli altri cowboys divisero i due contendenti e si venne a sapere che la nuova comparsa era sordomuto e non aveva naturalmente udito le istruzioni del regista.

Mentre Hart qualche volta usava la controfigura, Tom Mix non se ne avvalse mai durante la sua lunga carriera. Prima di divenire sceriffo e poi attore del cinema, Tom aveva passato molti anni nel Texas dove era divenuto famoso per la sua abilità di cowboy. Anch'egli era un grande burlone — lo ricordo una volta fare un ingresso trionfale in sella al suo famoso cavallo nel salone dell'albergo « Alexandra ». Tutte le volte che Tom Mix in un film saltava dal secondo piano di una casa in groppa al proprio cavallo, molti cowboys presenti affermavano che lo aveva fatto spesso anche nella vita reale. Egli non permetteva mai ai propri uomini di tentare una discesa ripida o il salto di un torrente se prima non lo aveva provato di persona: per questa ragione i cowboys avevano una maggiore ammirazione per Tom Mix che per Hart, anche perchè il primo aveva una conoscenza più profonda dei loro costumi e delle loro abitudini.

Una volta — per fare un esempio del modo come Tom Mix lavorava — doveva salvare Jane Novak da una mandria che i « cattivi » avevano messo in fuga in fondo ad un canyon. La macchina da presa era stata sistemata su di una piattaforma fissata alla parete qusi perpendicolare del canyon. « Non ti preoccupare — Tom aveva assicurato a Jane — quando il bestiame si avvicina, verrò verso di te a cavallo e lo farò sdaiare a terra. Ci metteremo al ri-

paro del cavallo e la mandria si aprirà davanti a noi, poichè nessun animale salta sopra un altro a meno che non ci sia stato addestrato ». Le sue mosse erano calcolate al decimo di secondo e tutto si svolse come Tom Mix aveva previsto; ogni suo errore avrebbe potuto causare la morte di ambedue i protagonisti di questa emozionante scena. Tom aveva sempre sostenuto che sarebbe sopravvissuto a tutte le sue peripezie e avrebbe finito i suoi giorni cadendo da una poltrona e dandolo. Egli invece morì in un incidente automobilistico.

Anche se Hart non aveva mai superato l'abilità equestre di Tom Mix, tuttavia aveva corso molti pericoli nella sua carriera di attore. Una sera, lui e Fritz dovettero lottare con la morte in un gelido e agitato torrente di montagna; la scena richiedeva il passaggio del torrente da parte di alcuni cowboys che portavano delle torcie. Hart si immerse per primo con il cavallo Fritz, ma la corrente li afferrò portandoli dentro un mulinello formatosi in una buca profonda del greto. Un alto muraglione costeggiava da una parte il torrente, mentre dall'altra correva sotto il pelo dell'acqua un lastrone viscido di pietra. Per tre volte Fritz cercò di superare il muro, ma ricadde sempre nell'acqua e quando tentò di oltrepassare la barriera, venne rigettato in mezzo al mulinello. Il piccolo pony cominciò a nitrire e Hart vide che gli occhi di Fritz cominciavano ad annebbiarsi mentre annaspava nell'acqua vorticosa. Sparirono ambedue sott'acqua e Hart credette che fosse giunta la sua ora estrema. Ma Fritz riuscì a riaffiorare e Hart, con il braccio intorno al collo del cavallo, gli chiese un ultimo sforzo; Fritz finalmente riuscì a trovare un appiglio e si tirò su con l'energia della disperazione, portando così ambedue in salvo.

Hart era molto fiero del suo ruolo di cowboy, e pensava di aver creato un personaggio che poteva essere di esempio ai ragazzi d'America: e non aveva torto. Talvolta, però, si immedesimava talmente nella parte da far ridere. Nelle interviste alla stampa, infatti, egli spesso usava la parlata dei cowboys che era ormai divenuta popolare con le loro famose canzoni; finita l'intervista, gli accadeva di rivolgersi al proprio agente pubblicitario continuando il gergo e ci voleva un paio di minuti perchè si liberasse del personaggio. Jane Novak una volta aveva accompagnato Hart alla « première » di un loro film. Finita la proiezione, si accomoda-

rono nel foyer del cinema e gli ammiratori di Hart gli passarono davanti in processione stringendogli poi la mano. Jane ad un tratto si accorse di alcune macchie di unto sul panciotto e la cravatta dell'attore.

« Mi spieghi, Bill — gli chiese più tardi — come mai il tuo panciotto è conciato a questo modo mentre quando mi porti fuori a cena sei impeccabile? Che t'è successo? ».

« Sai — le rispose Bill — il mio pubblico si aspetta di vedermi vestito dimessamente ».

Piuttosto incuriosita, Jane si rivolse alla sorella di Hart, Mary, con la quale viveva dopo un matrimonio poco fortunato che era durato solo qualche mese. « Gli preparo sempre gli abiti puliti quando deve andare ad incontrare i suoi ammiratori — le disse Mary sconsolata — e lui mette due dita nella salsiera e si spruzza la salsa sul vestito ».

Forse Bill aveva esagerato nella bontà dei suoi personaggi, dato che ci furono diverse opinioni contrarie. Una volta circolava la voce fra i suoi ammiratori che egli battesse il suo cavallo, ma nessuno glielo disse mai: sarebbe stato un colpo troppo forte per lui.

Per Hart era come se Fritz divenisse sempre più umano. Una volta, in esterni, Fritz si invaghì di una cavalla di nome Cactus Kate e Bill si affrettò a comprargliela. Egli mi disse poi che Kate aveva tratto Fritz da più di un impiccio e malgrado Hart fosse stato avvisato che si trattava di una cavalla assai bizzarra che non permetteva ad alcuno di salirle in groppa, un giorno la sellò e, a cavallo di Fritz, la portò per la cavezza per un paio di chilometri. Quando giudicò fosse giunto il momento adatto, la fece montare da un cow boy; Cactus Kate non si ribellò.

Un'altra volta, sempre in esterni, ai due si aggiunse un mulo chiamato Lisbeth, che Hart si affrettò ad acquistare. Da quel momento i tre animali divennero inseparabili. Hart non arrivò ad affermare che il suo cavallo parlasse, almeno in una lingua comprensibile per gli esseri umani, ma in un libro che Bill scrisse egli fece parlare il suo Fritz e sul frontespizio i due apparivano come coautori. Bill continuò ad interpretare film western fino a 55 anni, poi si ritirò nel suo ranch dove aveva costruito, fra le colline della California, una casa di stile spagnolo simile ad una fortezza. I tre inseparabili equini morirono nel ranch ed egli li seppellì, innalzando un monumento a Fritz.

Hart era un grande amico di James Montgomery Flagg, che faceva le illustrazioni dei suoi libri e con questi bozzetti egli cominciò una collezione di disegni western che comprendeva anche autori come Charles Russell e Fredric Remington. Aveva anche una collezione di pistole incluse quelle famose appartenute a Billy the Kid, Bat Masterson ed altri famosi tipi del West. Questi suoi hobbies gli costarono in tutto circa un milione di dollari ed era così geloso dei suoi pezzi che quando me li mostrò, mi fece stare a debita distanza per evitare che li potessi toccare. Il famoso attore non cambiò mentalità neppure da vecchio, e allorchè vicino al suo ranch scoprirono dei giacimenti di petrolio, egli rifiutò il permesso di fare delle ricerche nella sua proprietà. Dopo essere stato più volte sollecitato dagli agenti di società petrolifere, Bill si stancò e giurò che avrebbe usato uno scudiscio, messo bene in evidenza per ogni occasione, sulla prima persona che gli avesse parlato di pozzi di petrolio. La voce si sparse e fece passare la voglia a chiunque di tentare di persuaderlo. La sua casa era in cima ad una collina e mi disse: « Quasi non bastasse di avermi rovinata la veduta con quelle armature! ».

Durante l'ultima sua malattia, Hart si riprese da un collasso dicendo di essere stato nell'aldilà dove aveva veduto prati verdi, grandi estensioni di campi, montagne e tutto era rallegrato da un sole brillante ed aveva udito una bellissima musica. Alla fine morì. Ma neanche dopo la morte Bill cambiò di carattere: egli aveva donato tutti i suoi averi alla provincia, affermando che li aveva ricevuti dal popolo e ad esso egli li rendeva. Nel testamento, egli proibì qualsiasi ricerca petrolifera dentro i confini del suo ranch, malgrado gli esperti garantissero che nel sottosuolo si celasse il più vasto giacimento della zona.

Bill Hart era davvero un tipo originale.

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong; *traduzione di VIERI NICCIOLI. Copright by Adolph Zukor*, 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's, New York. Le precedenti puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » anno* XVII, *n.* 11-12 (*novembre-dicembre* 1956), *anno* XVIII, *nn.* 2, 3, 5, 7, 8 *e* 11 (*febbraio, marzo, maggio, luglio, agosto e novembre* 1957), *e anno* XIX, *nn.* 1 *e* 3 (*gennaio-marzo* 1958).

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378.441